البُنى الإرتكازية لفن التصميم الطباعي المعاصر

تأليف

د. دينا محمد عناد

مراجعة لغوية

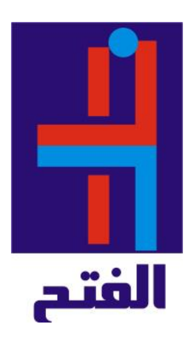
أ.م.د. وليد عبدالله حسين



البنى الإرتكازية لفن التصميم الطباعي المعاصر

عناد، دينا محمد
البُنى الإرتكازية لفن التصميم الطباعي المعاصر/ دينا محمد عناد
بغداد مكتب الفتح، ٢٠١٥
ص٢١٨، ١٨,٢ × ٢٥,٧، ٢٧٩٢/٢٠١٥

المكتبة الوطنية (الفهرسة اثناء النشر)
رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ببغداد (٢٧٩٢)
لسنة ٢٠١٥



للطباعة والاستنساخ والتحضير الطباعي



المحتويات

مقدمة

تشكل البنى الارتكازية لفن التصميم الطباعي المعاصر أهمية كبيرة للمصمم، لما لها من أثر بالغ في تكوين التصميم الملائم والجذاب للمتلقي. ذلك لأنها تمثل القواعد التي تستند عليها مجمل العمليات التصميمية. إذ إن الفعل الواعي الإنساني بمراحله المتقدمة لا يتم إلا كحصيلة لتطوره وفهمه الدقيق عن طريق الربط بين العقل والفعل والمادة، وعلى هذا الأساس فإن عملية التصميم لا تكتسب خصائصها الإبداعية، والجمالية، والوظيفية إلا بتوالد التطبيق من النظرية، والنظرية من المنهج الفلسفي الذي يرتكز الى قوانين تبحث في علاقة الفكر بالوجود، والوعي بالمادة.

إن هذه البنى تخضع لمتغيرات وتحولات عديدة مع مرور الزمن تبعاً لمتغيرات المجتمع الثقافية والاجتماعية والاقتصادية. مما يتبادر الى الذهن تساؤل، تُرى ماهي المرتكزات الاساسية التي يُبنى عليها فن التصميم الطباعي المعاصر لتكون نظرية، لذا ومن الضروري دراسة تلك البنى التي يرتكز عليها فن التصميم وتحديدها لرفع الكفاءة الوظيفية والجمالية للعمل التصميمي. لأن ذلك يعد جانب مهم لعمل المصمم، إذ يسهم في إظهار البُنى الارتكازية، وتحديد نظرية فن التصميم الطباعي لرفد الجانب المعرفي بدراسة علمية حديثة، تُعتمد كقاعدة أساسية معرفية لتحقيق الجانب التطبيقي للتصميم. والاعتماد عليه في تطوير الرؤى والمهارات العلمية لدى طلبة فنون التصميم بشكل عام والتصميم الطباعي بشكل خاص لما يضفيه من معرفة علمية وتقانية.

وكان الهدف من تأليف هذا الكتاب هو بناء مرتكزات أساسية لنظرية فن التصميم الطباعي المعاصر. عن طريق قراءة تحليلية لبعض النماذج من الملصقات الثقافية الفنية لبعض من الدول مثل (المانيا، هولند، سويسرا، فرنسا، أميريكا) التي ازدهر فيها تصميم الملصق الطباعي في الفترة المعاصرة وانتشر الى انحاء العالم.

الفصل الأول
نبذة تأريخية عن فن التصميم الطباعي

الفصل الأول

نبذة تأريخية عن فن التصميم الطباعي

يقع فن التصميم الطباعي ضمن الحاجات الأكثر رسوخاً في تأريخ البشرية، وأنه نوع من الاتصال الانساني الذي اتخذ وجوهاً متعددة من وسائل الاتصال والتقانات الذاتية التي طورها الانسان، فالتصميم الطباعي هو نتاج معرفة أكتسابية يحصل الإنسان عليها عن طريق رؤية معمقة فيما يقع عليه بالخبرة، ثم تتجلى التجربة التطبيقية لكل الحلول والوسائل الممكنة، سواء كانت محسوسة أو مدركة بالعقل، وان المعرفة هي النتاج المستفاد من الخبرة وهي نتيجة العلم التطبيقي، فعلم التصميم يقوم على الملاحظة والدراسة والتغير والتطور وصولاً الى الاهداف الرئيسة للتصميم، التي تتمثل بالوظيفة النفعية في الاداء والوظيفة الجمالية التي توضع في الاعتبار الجمالي للتصميم. وقد حاول الانسان عن طريقها تمثيل وتصوير أفكاره وإيصالها الى المتلقي وتناقلها عبر الاجيال، قبل عصر الطباعة .

وقد أرتبط تأريخ التصميم الطباعي بتأريخ الطباعة أصلاً، فالطباعة ترجع بمفهومها البدائي الى الاختام الاسطوانية في عهد الحضارة السومرية إذ كان السومريون أول من استعمل الصور للدلالة على الأشياء، وذلك بإختراعهم للكتابة المسمارية ولعل افضل مثال عليها هي مسلة حمورابي عام ١٧٨٠ قبل الميلاد والذي أسس على اساسه نظام العدل الاجتماعي وهي تعد بمثابة اعلان، إذ تتضمن كافة عناصر الاعلان ووسيلة أتصالية بصرية، كما في شكل (١). وقد احتوت على ٢٨٢ قانون وزعت على ٢١ عمود ، وفي هذا العمل تم ظهور استعمال الأعمدة في التصميم لأول مرة في التاريخ.

إن جميع الدراسات التأريخية تؤكد على وجود جذور تأريخية لهذا الفن في العصور القديمة، فقد ظهرت أنماط معينة من التصميم الطباعي بمستويات متباينة في المخطوطات المصورة في الصين القديمة، والعراق ومصر واليونان وروما.



شكل (١) يمثل مسلة حمورابي التي
نقشت عليها شريعة الملك حمورابي

فالكتاب المصري القديم الذي يعرف بكتاب الموتى(Book of the Dead) كما في الشكل (٢) والذي تضمن نصوصاً ترافق الموتى في العالم الآخر، هو مثال رائع لتصميم الرسوم الطباعية في وقت مبكر، إذ يستعرض هذا الكتاب النصوص الهيروغليفية التي صاغها الكتبة مع الرسوم التوضيحية الملونة على لفافة من الورق البردي بطريقة موحدة تربط بين الكلمات والصور على نحو فني متماسك، وبعض الصياغات جاءت بأعمدة نصية مع صور افقية تم ضغطها على حد سواء مع باقي العناصر في المستويين الافقي والرأسي بحسب اتجاه النص وبناء الهيكل التصميمي المعتمد في كتابة الاعمدة ورسومات الشخصيات على حد سواء، كما يوجد في هذا الكتاب نمط ثابت من ضربات الفرشاة المستعملة للكتابة والرسم، مع مناطق مسطحة من لون صافٍ يضيف تبايناً لونياً حيوياً مع بنية نصية غنية للكتابة الهيروغليفية.



شكل (٢) يمثل صفحة من كتاب الموتى

وفي مكان آخر بدأ الصينيون ق.م ببضع عشرات من السنين يصنعون قوالب خشبية بارزة لطبع بعض الصور والاشكال بحفر المناطق التي حول الخطوط المراد طبعها. ان هذه الطريقة في الطباعة كانت أقدم من ذلك بكثير إذ إن اليابان التي أخذت عن الصين كل اساليبها الفنية في صناعة الكتب، لقد ظهرت بها الطباعة على الخشب منذ القرن الثامن، ويرجع تاريخ أول صورة ظهرت في الشرق مطبوعة على ورق من لوح خشبي تعود إلى سنة ٨٦٨ ق.م عند الصينيين، وقد تمكنت الصين من طبع أول عملة ورقية لها في عام ٩٥٠م وفي سنة ٢٠٠ م بدأ الصينيون بحفر الكتابة والصور البارزة فوق قوالب خشبية، وكان كتاب (Tipitaka) البوذي المقدس يطبع عام ٩٧٢ م في نحو ١٣٠ ألف صفحة بإستعمال القوالب الخشبية (بلوكات). وفي هذه الفترة تطورت الطباعة من كليشهات خشبية صور عليها نص الصفحة بالكامل إلى طريقة تجميع حروف المونوتيب المتحركة (Movable Type) وترصيصها في قوالب خشبية، وهكذا تم اختراع أول صحيفة مطبوعة في (بييجينغ) عام ٧٠٠ م.

بعد ذلك ظهرت بداية الكلائش المعدنية قبل عام ١٤٠٠م لجوتمبرغ المولود في مدينةماينز الألمانية. إذ يرجع اختراع الطباعة إلى عام ١٤٤٥ في ألمانيا عندما تمكن يوحنا جوتنبرغ من طبع أول كتاب في اوربا شكل (٣) طبع بواسطة الحروف الطباعية المتفرقة المصنوعة من المعدن بعد أن ظلت لمئات السنين تُصنع في الصين من الخشب أو الخزف.



شكل (٣) الكتاب المقدس اول كتاب مطبوع في العالم لجوتنبرغ

اختار جوتنبرغ في البداية معدن الرصاص، لأنه متوفر ورخيص، كما أنه ينصهر في درجة حرارة منخفضة نسبياً، ولكنه اكتشف أثناء الطباعة بحروف الرصاص أن هذا المعدن قابل للأكسدة أي الصدأ، فأضاف إليه معدن القصدير الذي لا يصدأ، ثم أكتشف أن السبيكة الثنائية الجديدة تتمدد بالحرارة وتتكمش بالبرودة، فأضاف إليها الأنتيمون الذي يتمدد بالبرودة وينكمش بالحرارة، لكي يحافظ على أبعاد الحرف الطباعي بلا تمدد أو انكماش. وبهذه السبيكة الثلاثية صنع جوتنبرج حروف الطباعة باللغة اللاتينية، وتمكن بها من طبع الكتاب المقدس في غضون ست سنوات، وهو أول كتاب مطبوع في التأريخ.

ولم يقتصر فضل جوتنبرغ على ذلك بل أنه أيضاً-:

- صاحب فكرة أول آله طابعة في التاريخ، وقد استلهم فكرتها من كابسة العنب التي كانت شائعة الاستعمال في عصره لصنع النبيذ كما في شكل(٤).



شكل (٤) يمثل آلة الطابعة لجوتنبرغ

- وصاحب اختراع أول حبر طباعة في التاريخ يتميز عن حبر الطباعة باللزوجة حتى يستقر على الحروف البارزة ولا يسيل منها.

وقد انتشرت صناعة الطباعة بالحروف المعدنية في باقي المدن الألمانية بعد أن شب حريق في مدينة ماينز (مسقط رأس جوتنبرغ) فهاجر السكان إلى مدن أخرى وكان منهم عمال مطبعة جوتنبرغ وقد هاجر آخرون إلى دول أخرى مجاورة لألمانيا مثل سويسرا وفرنسا وإيطاليا وهولندا، ثم أنتشرت في باقي أوروبا، بل وعبرت المحيط الاطلسي لتدخل أمريكا.

ان ثورة جوتنبرغ رفعت المسؤولية عالياً لغرض البحث والتطور وكانت حجر الاساس الاول لاختراع الطباعة وذات تأثير عميق على المجتمعات، وبالرغم من بساطة الآت الطباعة في ذلك الوقت إلا إنها أدت إلى تحقيق انجازات مهمة في مجال نشر وتداول المعلومات كان من أهمها:

ساعدت على إنتاج عدد كبير من النسخ للمؤلفات وبالتالي زادت من انتشارها. وظهور نماذج من المطبوعات الدورية التي لم تكن مألوفة قبل ظهور الطباعة. والتي كان لها عظيم الأثر في تداول المعلومات وانتشارها في مختلف شرائح المجتمع. كذلك قللت الطباعة من الكلفة النهائية لأسعار الكتب وساعدت على تنامي الرغبة المجتمعية في القراءة.

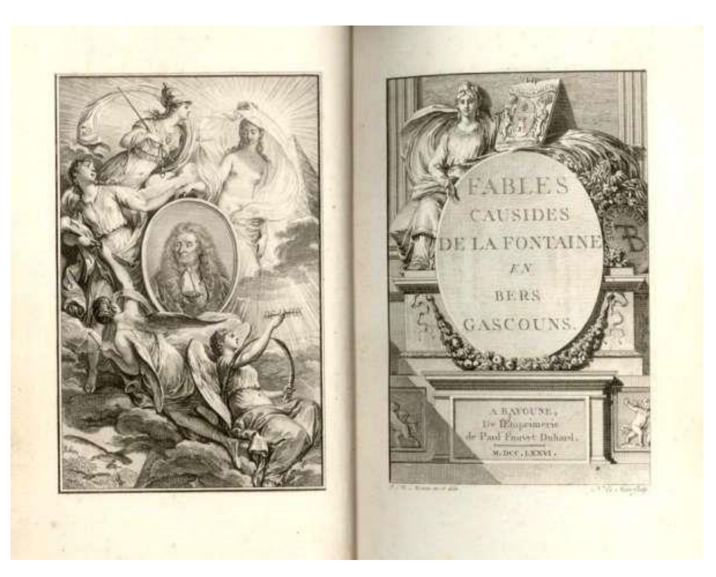
وقلصت من الفجوة المعرفية بين الأمم وساعدت على التقارب الفكري بسبب تيسير سبل تناقل المطبوعات.

فضلاً عن ذلك ساعدت الطباعة على تنامي دور المكتبات وزيادة مجاميعها لتلبية متطلبات المستفيدين منها. وظهور مهن عديدة ترتبط بالطباعة ولعل انتشار مؤسسات النشر والطباعة والتوزيع خير دليل على ذلك. وشجعت على التأليف بسبب العوائد المادية الكبيرة فضلا عن تحقيق الانتشار الواسع. وايضاً ظهور حركة الترجمة بين اللغات المختلفة مما أدى إلى حدوث التقارب الفكري والثقافي بين الأمم.

وبدخول أوروبا عصر النهضة ازدادت الرغبة في التعلم، أتبعها ازدياد الحاجة إلى أسلوب جديد في الطباعة أكثر سهولة وفعالية، فتوالت الاختراعات في مجال الطباعة واحداً تلو الآخر. وقد استعملت مايعرف بالخطوط الكلاسيكية والتي تمثلت في استعادة المصممين لانماط الحروف والارقام والنقوش الرومانية في مطبوعاتهم. وتأسست في العام ١٤٩٥ أول مؤسسة صحفية في العالم على يد الباحث والناشر الايطالي (ألديس مانيوتس) (Aldus Manutius) الذي أسس في مدينة البندقية مؤسسة الدين (Aldine Press) التي قامت بنشر الطبعات الرخيصة من الكتب الكلاسيكية اليونانية واللاتينية والتي كان بعضها يغطى بالقماش كغلاف، ونشرت لاول مرة كتب الجيب الصغيرة، وقد أعتمدت هذه المؤسسة لأول مرة نوعاً مائلاً من الحروف للهوامش والشروح التوضيحية (Italic Typeface) والذي كان قد صممه لمؤسسة الدين المصمم الإيطالي (فرنشيسكو كوفو) (Francesco Griffo) وما زال هذا النوع من الحروف المائلة مستعملاً الى يومنا هذا.

وفي القرن السادس عشر اصبحت فرنسا مركزاً للولع بطباعة الكتب الانيقة وصناعة النشر والتصميم الطباعي، وكان لصانع الحروف والمصمم الطباعي الفرنسي (بيير سيمون فورنيه)* (Pierre Simon Fournier) دوراً رئيساً في ظهور وانتشار حركة الركوكو الفنية في القرن الثامن عشر، وقد قام فورنيه بتصميم وصناعة عدد كبير من القوالب الطباعية على اشكال زخارف واغصان مورقة وخطوط تزينية وعدد من المحارف والارقام المزخرفة والتي بدأ مصممو المطبوعات في فرنسا بأستعمالها بكثرة في تصاميمهم مما أدى الى رواجها في مجتمع القراء على نحو واسع. وكان أحد هؤلاء الفنانين الفرنسي (شارل ايسن) (Charles Eisen)، الذي وضع تخطيطات لكتاب الشاعر الفرنسي (جان دي لافونتين) (Jean de La Fontaine's) الشهير (حكايات وروايات) عام ١٧٦٢، وقد استعمل الطباع الفرنسي (جوزيف جيرارد باربو) (Joseph Gerard) أنواعاً من النقوش والزخارف التي صممها فورنيه على صفحة كاملة من هذا الكتاب بالإضافة لعمل أيسن، فكان هذا الكتاب مثالاً تصميمياً رائعاً للجمع بين انواع فن الركوكو المتمثلة باللوحات المرسومة والاحرف المزخرفة والإطارات والنقوش، وقد اعتبر في حينه مرجعاً ونموذجاً مهماً لدراسة القواعد الفنية والجمالية التي تحكم فن الركوكو. كما في شكل (٥).

* كان يعرف بأسم فورنيه لوجون (الاصغر)، والده جان كلود كان ايضاً مصمم طباعي وصانع حروف معروفة بأسمه، درس فورنيه في وقت مبكر من حياته فن الرسم بأستعمال الالوان المائية مع مجموعة جي كولسون، وعمل في مجال النقش على الخشب في وقت لاحق، وفي عام ١٧٣٧ نشر فورنيه عمله النظري الاول، وكان دراسة مهمة عن الحد الأدنى للتباعد بين الحروف مع الاحتفاظ بأمكانية القراءة الجيدة ، وقد اعتمد في وضع قياساته للحروف والارقام والفواصل المكانية على وحدة قياس فرنسية تدعى (Pouce) وهي اطول من البوصة (Inch) بقليل، وقد تم اعماد هذه القياسات في جميع مطابع فرنسا واوربا في ذلك الوقت وكان هذا أول نظام يوضع لتوحيد المقاسات في التصميم الطباعي.



شكل (٥) يمثل كتاب الشاعر الفرنسي (جان دي لافونتين)

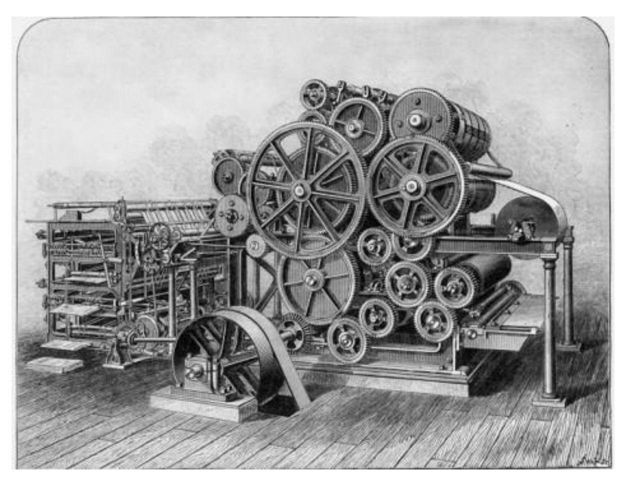
وبقيام الثورة الصناعية التي بدأت في أواخر القرن الثامن عشر في أوروبا، عملت جهتها على زيادة الحركة التجارية وبالتالي زيادة الاهتمام بالملصق الإعلاني، للأعلان عن الكثير من المنتجات الجديدة التي أصبحت تصنع وتوزع بشكل كبير، كان لابد عندها من زيادة إنتاج تصاميم الملصقات الإعلانية للاتصال بأكبر عدد من الناس، وخصوصاً في ظل ازدياد المنافسة الشديدة بين الشركات الكبيرة، واستعملت التصاميم المطبوعة على الواح خشبية على نطاق واسع للأعلان عن البضائع، بالإضافة إلى ما ذكر فإن الثورة الصناعية أتاحت المجال لاختراع أنواع جديدة من الآلات الطباعية وآلات التصوير الفوتوغرافي، وابتكار تقانات آلية جديدة زادت من سرعة الإنتاج.

(ففي عام ١٨٠٠، تمكن نبيل إنجليزي من اختراع آلة طباعة كاملة من الحديد، وفي عام ١٨١١، قام الألماني (فريدريك كوينج) (Friedrich Koening)باختراع آلة طباعة أسطوانية تعمل بالبخار، الأمر الذي زاد من كفاءة الطباعة وسرعتها .

ولم تقف الاختراعات الأوروبية عند هذا الحد، ففي عام ١٨٢٦، قام عالم الطبيعة الفرنسي (جوزيف نيبس) (Joseph Niepce) بأختراع أول آلة

تصوير ضوئي في العالم، الأمر الذي فتح المجال واسعاً أمام العديد من الاختراعات الأخرى في مجال الطباعة، مثل طباعة القوالب (الأكليشيهات) (Photoengraving)التي أخترعها (فوكس تالبوت Fox Talbot) عام ١٨٥٢، وطباعة الصفائح الضوئية (Photolithography) التي اخترعها (ألفونس بوافا) (Alphonse Poitevin) عام ١٨٥٥. وقد أدت هذه الاختراعات إلى ظهور طباعة الأوفست في أوروبا بنهاية القرن التاسع عشر .

أما أمريكا، فقد دخلت مضمار الطباعة متأخرة بعض الشيء، ففي عام ١٨٤٦، اخترع الأمريكي (ريتشارد هيو) (Richard Hoe) آلة الطباعة الدوارة التي تم فيها توصيل حروف الطباعة بأسطوانة دوارة، ثم استعملت أسطوانة أخرى لتثبيت الطباعة. ووصلت سرعة تلك الآلة إلى ٨٠٠٠ صفحة في الساعة، ثم اخترع (وليام بلوك)(William Bullock) عام ١٨٦٣م آلة لطباعة الصحف ذات تغذية ذاتية من الورق الملفوف على بكرات، الأمر الذي زاد من كفاءتها وسرعتها. وفي عام ١٨٧١، طور (ريتشارد مارش) (Richard Marsh) هذه الآلة لتنتج ١٨ ألف صفحة في الساعة كمافي الشكل(٦) .



شكل (٦) يمثل آلة طباعة دوارة

وفي عام ١٨٨٤، قام (أوتمار مارجنثالار) (Ottmar Mergenthalar) بصناعة قطعة معدنية تحتوى على قوالب معدنية تمثل كل الحروف المستعملة

منضدة بجوار بعضها بعضاً، وقد أطلق عليها اسم "خط الحروف الطباعية " (Linotype)، وقد استعملت هذه الآلة في طباعة جريدة النيويورك تريبيون عام١٨٨٦ شكل (٧).



شكل (٧) يمثل آلة طباعة Linotype

وبعد عدة سنوات استطاع (تولبرت لانستون) (Tolbert Lanston) اختراع آلة لجمع الحروف المستقلة، تتألف من وحدتين رئيستين، هما: وحدة لوحة المفاتيح، ووحدة صب الحروف .

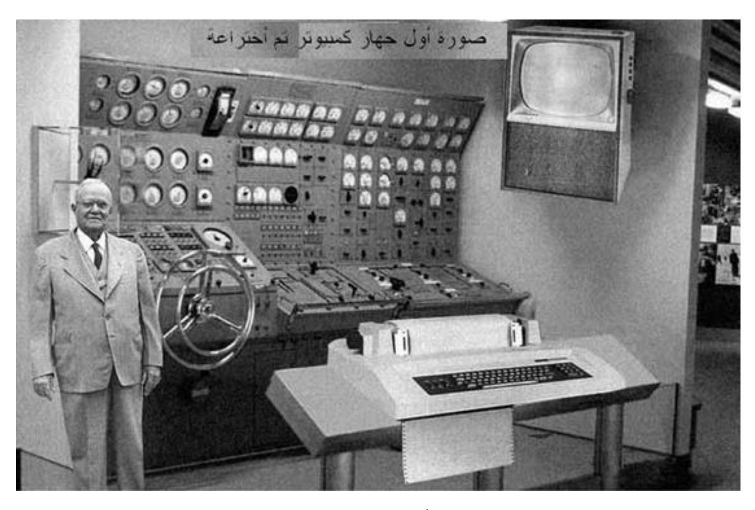
ثم قام الأمريكيان (ماكس ولويس ليفي) (Max & Louis Levy) بأختراع شاشة التلوين النصفي(Halftone Screen)، الأمر الذي مهد الطريق أمام ازدهار طباعة الصور في مختلف المواد .

ومع بداية القرن العشرين تمكن الأمريكي(آيرا روبل)(Ira Ruble) من إستعمال طباعة الأوفسيت التي أنتشرت على نطاق واسع .

ثم قفز فن الطباعة قفزات واسعة ليساير النهضة العلمية، والتقدم التقاني في نهاية القرن العشرين. فمع إختراع أجهزة الحاسوب أصبح صف الحروف وتنسيقها يتم بأستعمال تلك الأجهزة، ثم تعدى ذلك إلى استعمال أشعة الليزر في تنسيق الحروف، والتقاط الصور، وفصل الألوان، وتنسيق الصفحات.

لعبت التكنولوجيا دوراً مهماً في تطور التصميم الطباعي في بدايات القرن العشرين، فتطور التصوير الفوتوغرافي وتقانات الطباعة ساعد الكثير من المصممين على تطوير مفاهيم كثيرة في التصميم الطباعي، لكن الثورة الأهم في مجال التصميم الطباعي كانت عندما دخل الكمبيوتر في هذا المجال.

(إن مخترع أول جهاز كمبيوتر في العالم وهو العالم الألماني (كونر اد زوسة) الذي ولد عام ١٩١٠ في برلين، وكان يهوى الالات الحاسبة الالية، وفي عام ١٩٣٦ ابتكر أول حاسبة ميكانيكية أطلق عليها اسم (Z1)، وبما أنه كان مهندس يعمل في الاشغال العامة فقد كان يبحث عن طريقة يخفف فيها من عبء الحاسبات فطور حاسبته الأولى ليستعمل الكهرباء، وصمم في عام ١٩٤٠ (Z 2)، وفي عام ١٩٤١ ابتكر (Z 3) التي افتتحت عصر الكمبيوتر القابل للبرمجة بفضل نظام الترقيم المزدوج، ويعتبر (Z3) أول جهاز كمبيوتر إلكتروني قابل للتشغيل في العالم. كما في شكل (٨)، وينسب له أيضاً الفضل في ابتكار أول لغة للكمبيوتر وهي لغة رياضية أطلق عليها (ربلانت كالكول).



شكل (٨) يمثل أول جهاز كمبيوتر تم اختراعه

وفي عام ١٩٨٠ وعن طريق العمل المتواصل والمنافسة الكبيرة بين شركات التكنولوجيا تم إنتاج أول جهاز كمبيوتر خاص بالتصميم الطباعي من إنتاج شركة (Apple Macintosh) والذي تميز بسعره الأقل من الأجهزة

الأخرى وسهولة استعماله، فأصبح كثير من الناس يستعملونه في البيوت لإنتاج المواد المطبعية البسيطة.

في عقد الثمانينات وبفضل تطور أجهزة الكمبيوتر تطور مفهوم النشر المكتبي(Desktop– Publishing) الذي بدوره غير جميع المفاهيم الخاصة بالتصميم والطباعة في العلم كله.

وقد بدأ في عام ١٩٨٥ الحديث عن ثورة النشر الالكتروني اثر أخراج شركة أبل (Apple Macintosh) الامريكية أول نظام متكامل للنشر الالكتروني بفضل نظام عرض الصور في أجهزتها والذي سمي حينها (WYSIWYG) اختصاراً للعبارة (what you see is what you get)، بمعنى أن ما تراه هو ما تحصل عليه بعد الطباعة ، وهو يشمل طابعة ليزر رخيصة الثمن وبرنامج لتصميم الصفحات من انتاج شركة (الدوس Aldus) (Adobe Pagemaker) وقد مكن ذلك الافراد والشركات الصغيرة من انتاج مطبوعاتها التي تبدو في شكل احترافي بدون الاستعانة بمطابع الاوفسيت التي تتطلب تكاليف عالية لانتاج المطبوعات.

وبذلك السرد التاريخي السريع والمختصر نلاحظ أن تطورَ التصميم الطباعي بحق كان من أهم أحداث القرن العشرين، واليوم نجد الكثير من المفاهيم الجديدة الخاصة بالتصميم الطباعي، إذ أصبح هذا المجال علماً قائماً بحد ذاته يدرّس في الكثير من الجامعات العالمية، نظراً لتزايد الطلب عليه ودخوله كافة مجالات الحياة الانسانية.

الفصل الثاني
أستراتيجيات التصميم الطباعي

الفصل الثاني

أستراتيجيات التصميم الطباعي

نتيجة للتطور الثقافي والتكنولوجي، يبرز التصميم الطباعي ويفرض دوراً جديداً بشكل مستمر ومتزايد، عن طريق ربط التصميم بالتكنولوجيا سواء تم ربطها مع الوظيفة والجمالية أو الحاجات المعنوية الأخرى. لذا فالتصميم أمر ضروري لمواجهة تحديات المستقبل، بل هو عملية الأنضمام الى الابداع والابتكار وتقديم قيمة فنية، فالافكار تولد الابداع والابتكار والتصميم الجيد يربط الافكار الى الاسواق، إذ يمكن صياغتها لتصبح أداة عملية جذابة للمستعملين، فالتصميم الجيد هو فعل ووسيلة للتفكير، عن طريق مجموعة من المهارات المعرفية والاساليب والادوات والتقانات التي تعرف حلولاً للمشاكل وتجعلها حقيقية، مؤدياً لتحقيق نظم جمالية ووظيفية وتجارية لجعلها ذات تأثير ممكن على حياة الناس. ذلك الفعل يمكن ان نطلق عليه أستراتيجيات التصميم.

فالإستراتيجية(Strategy) كلمة اشتقت من الكلمة اليونانية استراتيجوس (Strategos* وهي تعني فن القيادة.

ويرى صلاح نيّوف إن (الإستراتيجية تتضمن معنيين دلاليين، الاول يرافق مفهوم الفعل الإستراتيجي أو المفهوم الذي يرتبط به هو (التوافق أو التلاؤم). وفي اللغة الدارجة، عندما نقول عن شيء أنه إستراتيجي فهذا يعني انه مهم. أما المعنى الثاني الذي يرافق مفهوم الفعل الإستراتيجي فهي (المستقبل). حيث أن الإستراتيجية تنقل نظرنا إلى أبعد من اللحظة التي نعيشها أو الحاضرة، فهي شكل من أشكال تخيل المستقبل بأكمله).

وقد عرف محمد عزت إستراتيجية التصميم بأنها (قائمة بالافعال التي يقوم بها المصمم، أو مجموعة من التخطيطات لتحويل فكرة أصيلة موجزة الى تصميم نهائي. تحرر المصمم من القلق والتخبط، وبذلك يمكنه القيام برحلته لحل مشكلة التصميم بسهولة اكثر، كنشاط إبتكاري ذهني راقي).

---

* التي تعني الآمر العسكري في عهد الديمقراطية الاثنية.

مما تقدم يمكن القول إن إستراتيجية التصميم الطباعي: هي علم وفن تنسيق وتخطيط الفعل التصميمي لتحقيق تصميم مستقبلي فعال يتسم بالابداع والابتكار، عن طريق ربط الجانب العلمي بالاعتماد على النظريات المعرفية بالجانب العملي والتقاني لتحقيق اهداف مستقبلية وحلول للمشاكل.

إن الهدف الرئيس لأستراتيجية التصميم الطباعي (هو تعزيز ثقافة الابداع والابتكار للتصميم الجيد لبناء قاعدة معرفية تحقق البنى الأرتكازية، عن طريق رؤية خطة العمل التصميمي وتحديد نقاط القوة في التصميم الفريد لبناء نهج التنفيذ ووضع معايير عمل مستقبلية).

أما الغرض من استراتيجية التصميم فهو:

١- وضع إطار كامل يؤدي الى أعتماد تصميم مبتكر واضح الاهداف لتحقيق القدرة على التنافس مع التصاميم العالمية.

٢- التفكير بتصميم جيد ووضع السياقات والمبادئ التوجيهية لضمان الوصول الى تنفيذ تصميم فعال يدعم الوصول الى جميع قطاعات المجتمع.

لذا نرى إن المصمم الطباعي يجب أن يعطي الاولوية دائماً الى النشاط الذي يقوم على عناصر الابداع والابتكار، أي العملية العقلية أو مراحل التفكير التي يمكن أن تحقق أفكاراً رائعة وعند تطبيقها في الواقع العملي سوف يكون قادراً على توليد طرق جديدة أكثر كفاءة، لأننا نعيش عصراً متسارع القفزات يجعل الإيقاع المعتاد، مخالفاً للإيقاع الذي نتعامل به اليوم، ولن يكون هو الإيقاع نفسه القادم بعد سنوات محدودة وهذه الإيقاعات المتسارعة تتطلب منا التفاعل مع معطيات الواقع بالإستجابات الملائمة التي تتطلب المرونة والخبرة بمنهجية إبداعية، لإنتاج تصاميم بصياغات وأفكار جديدة أو أصيلة تكون مقبولة تتميز بالجمال والقيمة الاجتماعية والتقانة.

فالمصمم المبدع هو الذي يرى العالم من حوله بوضوح وينآى بنفسه عن عمليات النقل والتقليد، وينطلق بخياله في عوالم الاكتشاف والإبداع، ويرتبط بمظاهر الحياة المعاصرة محققاً مشاركة إيجابية تمثل أسمى مظاهر الحسية

والانفعالية بقدر ما يمتلكه من أشكال تصميمية تنم عن الثراء في التعبير، وكذلك قدرته العملية وخبراته المكتسبة بالمران وطاقاته التي تتولد بالعمل الدائب من أجل التطور بأسلوب التعبير تبعاً لمتطلبات كل عملية تصميمية إبداعية.

قوانين إستراتيجيات التصميم الطباعي

هناك قوانين لإستراتيجيات التصميم الطباعي يمكن عدها من اهم الملامح الاستراتيجية لتنفيذ التصميم على نحو عام، وإتباع هذه القوانين العامة كخطوات عمل يأتي بحسب التسلسل الزمني لوضع التصميم.

١- **تأسيس الفكرة**، يجب أن يبدأ التصميم بفكرة ربما تكون طبيعية أو مبتكرة وإبداعية، المهم أن نتذكر أن بدون فكرة لايوجد تصميم.

٢- **ربط العناصر بقوة**، أي إن كل نقطة في التصميم وكذلك الخطوط والاشكال والملمس والالوان والصور والمقاسات يجب أن تكون متصلة بالفكرة، كما في شكل(٩) الذي يظهرُ فيه الترابطُ واضحاً عن طريق الاشكال والالوان.

٣- **التكلم بصوت بصري واحد**، أي كل الأجزاء يجب أن تكون مترابطة مع بعض في مستوى بصري واحد كما في شكل (٩- ١٠) من ناحية الاشكال والفكرة.

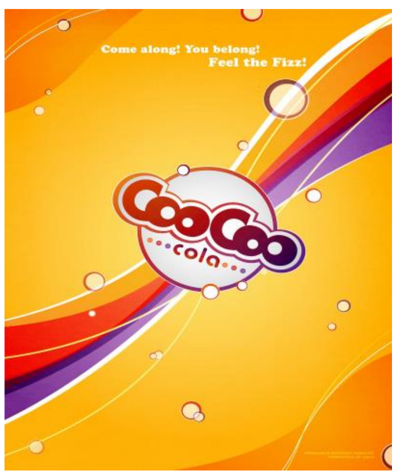


شكل (٩) يمثل أعلاناً تجارياً



شكل (١٠) يمثل أعلاناً تجارياً

٤- **استعمال حرفين طباعيين**، استعمال نوعين من الحروف (Font) أو ثلاثة كحد أقصى، لكن مع مراعاة الخصائص الاسلوبية لكل حرف طباعي كما في شكل (١١) الذي يوضح استعمال نوعين من الحروف للتعبير.



شكل (١١) يمثل أعلاناً تجارياً

٥- **إظهار شيئٍ واحدٍ أولاً**، لنجعل الكلام متسلسلاً... بأن نعطي تشديداً بصرياً لمفردة واحدة لننزع إنتباه المتلقي ثم نوجهه الى حيث نريده ان ينظر، كل ذلك يمكن ان يحدث بأستعمال متوالية المقاسات والأوزان ومتغيرات الألوان، كما في شكل (١٢).

٦- **أنتقاء الالوان بحسب الغايات والاغراض**، إن الالوان لها معانٍ مستولدة ثقافياً، والألوان تمتلك علاقات بصرية فيما بينها، وللألوان معاني تقريبية وإيحاءات ذهنية ولها تأثيرات نفسية، كما في شكل (١٢-١٣).

٧- **لتكن بأقل مايمكن**، لكي يكون التصميم اقتصادياً عليه أن يظهر فقط ماهو ضروري، وإذا تمكن المصمم من جعل الضروري خفيفاً فسيكون أفضل، كما في شكل (١٢).



شكل (١٢) يمثل أعلاناً تجارياً

٨- **الفضاء السالب سحري لايصح شغله**، يجب أن يؤخذ بعين الإعتبار عند وضع أي شيء داخله، إذ ربما يكون الفضاء في التصميم خالياً لكنه لن يكون بلا قيمة أو بلا وظيفة، كما في شكل (١٣).

٩- **الحروف المؤدية**، إن لم تكن مقروءة فهي ليست كتابة، ويجب أن نتذكر أن الكتابة وجدت لنقل المعلومات والبيانات، كما في شكل (١١).

١٠- **الحركة** ، الصور الثنائية الابعاد تصبح جذابة اكثر بالحركة وتثير الاهتمام أكثر كما في شكل (١٣).



شكل (١٣) يمثل أعلاناً تجارياً

١١- **توزيع الاضاءة والعتمة**، وذلك بوضع مناطق معتمة ومُضيئة وأن يوزعها في انحاء التكوين التصميمي، كما في شكل (١٤) الذي يوضح العتمة والاضاءة لاعطاء البعد الثالث.

١٢- **الموازنة،** موازنة العلاقات الشكلية أمر مهم يجب أن يقوم بها المصمم، كما في شكل (١٤) الذي يوضح الاشكال وكيفية الموازنة في توزيع الكتل والالوان.



شكل (١٤) يمثل أعلاناً تجارياً

١٣-**النظر للتأريخ وعدم تكراره،** أنجح التصاميم هي تلك التي تستعير أبتكارات الماضي حيث إن كلَّ البشر مولعون بالنجاحات السابقة ومترددين إتجاه المستقبل، واستيعاب اسباب النجاح السابق يجعل المصمم قريباً من الهدف.

ظهر ذلك جلياً بتقدم الابداعات الثورية في مجال التصميم الطباعي والبناء بوساطة التقانات الرقمية الحديثة والتي اقترنت بتطور البرامج التصميمية التي مكنت المصمم من تكوين علاقات وبنى شكلية أكثر إثارة. تعتمد بالنتيجة على القدرة الفريدة للعقل الانساني المصمم وإرتباطه بالمهارات الاساسية لتحويل العلاقات الشكلية والتقانة واللغة التعبيرية المستعملة فيها الى موضوع متكامل مؤدياً لغرض تصميمي معين.

هناك ضرورة قصوى لقراءة الإستراتيجية التصميمية "كعلم" من أجل الحصول على تطبيق عملي في غاية الكمال والحصول على الإستراتيجية التصميمية "كفن" في أرقى أشكالها. مما تقدم نلاحظ هنا انه يمكن التركيز على المعرفة النظرية كسابقة على العمل التنفيذي وهذه من حقائق الفكر الإستراتيجي التصميمي.

فالتفكير الاستراتيجي التصميمي هو أسلوب موجه إلى الغايات بالإضافة إلى أنه أسلوب متسق وموحد ومتكامل لإتخاذ القرارات يعتمد على دراسة البدائل في العمل التصميمي ويسمح بحرية التفكير والإلهام. يتعامل التفكير الإستراتيجي مع التغيير وينتقل من المشكلة إلى أسلوب العلاج ولهذا فإنه يساعد المصمم في وضع رؤيا جديدة وتصور للشكل والمكانة التي يرغب المصمم أن تكون فيها الإضافة، لوضع التصميم في إطار خطة تتسم بالوضوح من أجل تحقيق هذه الرؤيا. **وإن هذا الإطار يعد الانموذج لأستراتيجية عملية التصميم ويتحدد بـ:-**

١- بدأ المشروع التصميمي: عن طريق التخطيط المنظم نحو هدف معالجة المشكلة، ومهارة المصمم لوضع التخطيط الأتصالي.
٢- تصميم البحوث: هذه المرحلة تعتمد بشكل كبير على التعاون كوسيلة لجمع الأفكار وفهم المعنى، وتحديد السياقات لأتخاذ قرارات التصميم وتحديد مهارات البحث التحليلية.
٣- مفهوم التنمية: أي البحث في التفكير التباعدي والتعاون من وجهات نظر متعددة، كالمهارات ، الابداع ، التفكير، ومهارة التيسير.
٤- التطور والتصميم: وتركز هذه المرحلة على تطور وتلاقي الأفكار ونضجها جمالياً والتي تعتمد على مهارة المصمم في تحقيقها، لترتبط بالمتلقي والهدف التصميمي الذي صمم من اجله.
٥- التقييم : أي عرض التصميم للمساءلة والقياس وتحديد النتائج عن طريق النظر في التصميم بشكل منتظم والتفاعل مع مجموعة من المصممين لتقديم إبداعاتهم الكامنة بطرق جديدة على نطاق أوسع، عن طريق التنسيق على نحو أفضل لسد احتياجات المتلقين وتوفير إطار للتعاون.

لذا يمكن القول أن أسلوب التفكير الاستراتيجي يؤدي إلى تمكين المصمم الطباعي من دراسة اتجاهات العمل البديلة الذي يتطلب تحديد الاختيارات على أساس وضعها الحالي والتي يمكن أن تكون لها أهمية كبيرة في مستقبل التصميم. ويساعد هذا النوع من التفكير في استعمال (الحس والتخيل وملكة الابتكار والإبداع) في صياغة الافكار التصميمية خاصة على مستوى البرامج

التصميمية، إذ يشجع على تصميم أنماط برمجية جديدة يعتقد أنها ستنجح بصورة أفضل من البرامج المستعملة في الوقت الراهن. وإن التفكير في المستقبل ليس معناه رفض الأداء السابق، بل الاعتماد على السابق لتحقيق بُنى يرتكز عليها الحاضر والمستقبل. إذ إن رفض التفكير الاستراتيجي الدائم يعتبر عملية انتحارية بطيئة، لأنه إذا لم نفكر في المستقبل في ظل التغيرات المتلاحقة والسريعة والتي نعمل فيها فإنه سيؤدي بالضرورة إلى فقدان المصمم لمكانته ووضعه في المجتمع.

القوى الإستراتيجية للتصميم الطباعي

تعتمد استراتيجية التصميم الطباعي على مجموعة من القوى الفنية وماتحمله من خواص وسمات تحاول أن تترك تأثيراتها على ذلك التصميم أو على بعض أجزائه، لتستطيع أن تؤثر فيها على المتلقي وهي قوى إينما كان اتجاهها فهي عملية إدراكية محكومة بالعقل والحس في آن واحد. فالقوى هي الطاقات والإنجازات العقلية الفائقة وغير العادية والعبقرية – أي هي محصلة لتفاعل خاص بين القدرات التي تنتمي الى المستويات العليا من القدرات الخاصة بالذكاء وأيضاً المستويات العليا من القدرات الخاصة بالابداع والخيال. فالقوى والاشكال التي تؤدي دور الدلائل في وقت ما قد تتحول الى دلائل مقصودة وإلى إشارات أو قد تتغير، وهذه التغيرات يمكن أن تكون ثانوية أو جوهرية. (فالقوى تحاول العمل على إستحداث معانٍ جديدة ..هذه القوى قد تحول الاشارات الى إشارات أخرى أو قد تؤدي الى قراءة الأشارات على إنها دلائل لمعانٍ اخرى). وتتمثل هذه القوى في (الفكرة، الابداع، الادراك، الوظيفة، الجمال والتعبير)، لأنها بالنسبة للمصمم الطباعي تشكل حافزاً لأجل الوصول الى أفضل الحلول. بل وتعد تلك المعالجات القوة الدافعة الى الفعل التصميمي الذي غالباً مايتصف بالجديد، كونه فناً قائماً في جزءٍ كبير منه على المنطق العلمي في التفكير، خاصة في طريقة معالجة المادة وإمكاناتها العلمية. كما وإن الطريقة الابداعية في فن التصميم غالباً ما تخضع الى منهج التفكير العلمي في ابتكار حلول لمشاكل قائمة. لأن الفعل الإبداعي في التصميم الطباعي لاشك أن جوهر المعالجة فيه،(هي نشاط العملية العقلية للمصمم المبدع لتحقيق التصميم المطبوع بشكل موضوعي يتلاءم مع معطيات تلك البيئة). معتمداً على أسس التنظيم الشكلي في فضاء العمل التصميمي لأنه يكون غاية في الأهمية ويأتي ضمن خطة بنائية وإنشائية متفاعلة مع الحيز الذي يشغله ليؤدي تعبيره عن طريق العمليات الدينامية الناتجة عن تنظيم المثيرات الإدراكية، كما يمكن النظر إليها أي التعبير عن طريق مفهوم التشاكل أو (وحدة الشكل) بين العمليات الإدراكية والعمليات التعبيرية، التي تختلف قوى طاقاتها بناءً على المتغيرات الشكلية، والمتغيرات اللونية التي تخضع لضوابط النظام التصميمي عامة والتي تكون مرتبطة بالفكرة والموضوع. وهنا يكون للعلاقات التصميمية أثرها الفاعل في رفد العمل بالطاقة الكاملة والمساعدة ضمن التبادليات المتنوعة بنائياً وإنشائياً وبيئياً ويكون التبادل

مـابين الابعـاد الثنائيـة والثلاثيـة، وقد تشـترك أبعـاد مضـافة الـى ذلك إذا اقتضـت الحاجة.

أما القوى الجمالية في التصميم الطباعي تعمل وفقاً لجوهر التصميم الطباعي – الذي يتخذ من منهج الابداع والابتكار أساساً في تحقيق أهدافه الجمالية والوظيفية – فإن معنى الجمال فيه يعتمد أساساً على أخر مستجدات التقانة، وتشمل سلسلة جديدة من الخامات والمواد والأدوات واساليب العمل والإنتاج، وإن عدم إعتماد أخر التقانات في التصميم يعني عدم الاتساق مع الاشتراطات التي فرضتها التقانة الجديدة على جوانب الحياة المختلفة وإيقاعاتها المتسارعة. ورغم إن مايجابهه كل جديد من مخاطر هي عدم امتلاك المتلقي الخبرة عن هذا الجديد فان الاستمتاع بوظيفته وجماله يحمل نوعاً من المغامرة التي تحسب على المصمم والمتلقي رغم أن وسائل الإنتاج ومؤسساته قد ضمنت قدرة التصميم الطباعي على الأداء، حيث لا مجال للتجريب أو الفشل في ظل العملية الإنتاجية الواسعة. وإن التصميم الجميل لابد أن يؤدي وظيفته ويكون نافعاً ما دام في حقيقته، نتاجاً لنظرة آلية من جهة، ومدى تأثيره الإيجابي على ما في سياقه من معانٍ. لأن مرد هذا الجمال يرجع (تارة الى رضا العقل الذي يجد الشيء ملائماً للغاية التي يسرلها، وتارة الى رضا العاطفة التي تجد هذه الغاية ممتعة فتسر، ويرجع جمال الاشياء المفيدة إذن الى أمرين : البراعة الحاذقة، والمتعة الدائمة).

لـذا فـإن القـوى الاسـتراتيجية الجماليـة والوظيفيـة للتصـميم الطبـاعي يكـون التـذوق والحكـم الجمـالي فيهـا لصـالح الوظيفـة المرئيـة الإطلاعيـة أو القرائيـة أو التوجيهيـة، وذلـك لأن التصـميم الطبـاعي تحركـه أسـس معرفيـة إتصـالية منطويـة تحـت صـيغ الاشـكال المعبـرة لإيصـال الفكـرة الـى المتلقـي وبالتـالي فـإن صـيغ التعبيـر الجمـالي فـي التصـاميم، تكـون علـى نحـو إسـتعادي، أي تـتم فيـه إسـتعادة وإستدعاء كل ما ترتب من صور في مخيلة المصمم، لعملية بناء تفاصيل النظر إلى الأنساق المعرفية لمكونات تلك الصور والمتغيرات الأدائية التي تعكس حالـة المجتمع وشؤونه، معتمداً في ذلك على المكونـات الفعليـة لعناصـر التصـميم (من خط ولون وكتلة وملمس (نسجة) وغيرها) ضمن حيز إشتغال تلك العناصـر مـن جهة، والاتصال عن طريق تفاعل الأسس (الوحدة، التباين، التكرار، الإنسجام، التـوازن، وغيرهـا) فيمـا بينهـا لإنتـاج علاقـات جماليـة مـن جهـة أخـرى، وهـذه

العلاقات من شأنها تفعيل حالة من طرق الابتكار وتحصيل نتائج غير مألوفة، وصياغة وتنفيذ خطابات تقترن بتواصلية النظم التحليلية والتركيبية في بنية العمل التصميمي، لتكوين إستجابة جمالية ذات دلالات ذهنية وحسية ووظيفية.

مما تقدم يمكن القول بأن أستراتيجية التصميم الطباعي تتضمن نهجاً محدداً محوره التصميم هذا النهج اساسه البناء الثقافي للمصمم والمجتمع المحيط به لتحقيق استراتيجية التصميم التي يحركها الابداع والابتكار ليلعب دوراً حاسماً لفهم لغة جديدة بشكل جذري وإستكشاف رمزية جديدة تعتمد على سياقات وانماط تفاعلية مع المتلقي، تهدف الى إيصال رسالة متفردة بأستثمار سياق اللغة التصميمية التي يمكن إعتمادها عن طريق الامكانات التي يحققها الوسط الرقمي في مدى التقاطه لمفردات الابداع وإمكانات هذا الوسط لتطوير الابداع في عملية التصميم، لأن فن التصميم الطباعي من الفنون البصرية التداولية التي تكتسب قيمتها الحقيقية عن طريق حسن عملية التلقي، لتبدأ بإثارة قيم جمال المظهر وتنتهي بأرتفاع مستوى جودة ووظيفة الجوهر، وهذا يعني أن يحقق التصميم الطباعي دوره الاتصالي مع المتلقي بكل القوى والوسائل على مدى زمن ومراحل الرسالة البصرية، لأجل اكتمال الصورة النهائية للتصميم في ذهن المتلقي. ولاشك أن إيقاع عملية الاتصال وسرعتها تختلف بين التصاميم، وتزداد القيمة النفعية والتداولية كلما إزداد تحقق القيمة الاتصالية. عن طريق أستعمال الأشكال التصميمية المتميزة، لإعطاء مفهوم الشكل معنى جديداً، تحقيقا للوحدة الدينامية الملموسة والمعنى التعبيري لإظهار أكبر قدر من التأثير والاستجابة لدى المتلقي، وكلما خرج العمل التصميمي من الاشكال المعتادة والمألوفة كان هذا العمل ناجحاً وحقق تأثيره المرجو لديه. وعلى المتلقي ان يدرك العناصر المهيمنة ويحدد البُنى التغريبية فيها لتحقيق المتعة الجمالية المبتغاة. وإن الاشكال التي توظف فيها التقانات التغريبية (غير المألوفة) تكون أشكالاً جديدة، تتجه بمرور الزمن نحو الالفة فتحتاج الى أدواة تغريبية جديدة حتى تبعث من جديد. وبذلك يمنح المتلقي دوراً لم يسبق أن منح له من قبل عن طريق تلقي تلك الاشكال الفعالة لإدراك جمالية العمل التصميمي. وهذا ما أكده (فكتور شكلو فسكي) في بلورة مفهوم الأدراك بقوله ((إن الادراك الفني هو ذلك الادراك الذي نتحقق فيه من الشكل. وإنه من الواضح أن الادراك الذي نحن بصدده ليس مجرد حالة سيكولوجية، إنما هو عنصر من عناصر الفن، والفن لايوجد خارج

الإدراك)). إذ إن أساس فاعلية التصميم الطباعي كفن وعلم هو التطلع الى القيمة الجديدة واستكشافها على مستويي الجمال والوظيفة، كما أن القيمة الجديدة بحد ذاتها تعني إضافة جديدة إلى منافع الإنسان وخبراته. وإن التصميم الطباعي فن يستشرف المستقبل ولا يعيش حلقات الصراع القائمة بين قيم الماضي والحاضر والمستقبل، ولم يتبقى للمصمم إلا إستكشاف قيم جمال الغد، وعلى أساس من قدرته الإبداعية التنبؤية، وما من شك في إن أي قيمة مستقبلية إنما هي وريثة حقيقية لتأريخ طويل من القيم، أصبحت فيه قيمة المستقبل هي المحصلة النهائية والوحيدة للخيار الإنساني.

الفصل الثالث

ملامح فن التصميم الطباعي على وفق الاتجاهات الفكرية المعاصرة

الفصل الثالث

ملامح فن التصميم الطباعي على وفق الاتجاهات الفكرية المعاصرة

في عالم تسوده الافكار على اختلافها، يكون لفن التصميم الطباعي دورٌ فاعل في التنمية وأدوار أخرى تقع ضمن باب التطور والتأثر في الفرد والمجتمع مع تطور الحاجات والضرورات، فتكون هناك إستجابة تستدعيها الضرورة التصميمية المعاشة على نحو يعزز المفهوم الفكري حسب خصوصيته وتفرّده، بتقاليد وموروث، الذي يقع ضمن باب الضاغط البيئي الاشتراطي.

ولان العالم التصميمي عامةً يستند في تأسيسه الى الفكر الحديث ومستجداته فأن للتفكير حضوراً فاعلاً لما يحمله من فاعلية مؤثرة تقع تحت (العام والخاص) وهو يؤثر على نحو أساس في التصميم عن طريق تبلور الافكار نحو توجه معين، مستَمد من الموروث الفكري للامة والمجتمع. وهذا مرتبط بما يؤسسه المصمم في تنظيماته الشكلية كل حسب نظامه التصميمي. لأن التصميم كعلم وفن يعيش هذه التحولات، وينمو بحركة الافتراض كباقي روافد المعرفة، لم ترسم بعد خارطته النهائية، بسبب إرتباطه المباشر بالحاجات الإنسانية المتجددة والمتزايدة، فالنفعية، والتداولية، والوظائفية، أرتكزت عليها تلك الحاجات وحددت أبعادها، مع إنها لاتستقر على حال ومتغيرة بتغير المجتمع عبر الزمان والمكان.

ورغم إن المصمم الطباعي يمتلك الحرية في إبداع تصميماته الشكلية لكن هناك تحديداً لهذه الحرية، يتمثل بالمحددات الخارجية التي تؤثر في صياغة الفكرة وطبيعة العلاقات الرابطة والمؤسسة لتنظيم معين.

إذ إن فعل التصميم يتضمن العديد من العمليات المتزامنة، فيها يتم إستعمال مختلف الخطط المدمجة المتفاعلة والمتداخلة مع بعضها البعض. ولايمكن أن يحدث التفاعل مالم يعطِ الانسان الاشياء المحيطة به معنى، وغالباً ما يتزامن إعطاء المعنى مع التغيير في البيئة المحيطة حتى يحدث بعض التقارب بين القيم الجوهرية والمحيط الفيزيائي.

إن الحياة اليومية مليئة بالتعبيرات والاشارات والرموز التي يؤسس بها الافراد والمجموعات بشكل مبتكر – طريقة وجودهم. وكذلك العناصر المهمة في هويتهم، أي الهدف والمعنى. إذ إن الاشكال التصميمية المستقبلة يجب ان تلقى الاعتراف والتقدير وذلك لقدرتها الحية على إستثارة وتفجير تكوينات شتى في الاعماق المجهولة للذات، باعثة معاني ومفاهيم (جديدة) في المتلقي، كانت موجودة لديه من قبل ولكن ليس بالطريقة نفسها. ولكنه الآن يعيد أكتشافها كأشياء لم يكن مقصوداً ان تكون هناك لأنها كانت مخبأة او مطموسة بفعل قوى أخرى واصبحت الآن تستطيع أن تتطور بطرق جديدة.

إن التطورات العلمية المستثمرة والابتكارات التقانية الحديثة غيرت المجتمعات وأصبح إطلاعها على ثقافات بعضها من خلال شبكات الاتصال الحديثة وأساليب النقل المتطورة كل هذا أدى الى أزدياد حاجة الانسان للتواصل مع مايسير به العالم نحو التقدم والرقي.

ولهذا فإن المصمم الطباعي يجاهد دائماً لتحقيق الجوانب الادائية والنفعية فضلا عن القيم الجمالية التي تنسجم مع الذوق العام. لأن فن التصميم هو فن الاداء والوظيفة، فإننا بذلك نعلن أن الحرية في الرؤية تحددها قيود الوظيفة وآلية التطبيق الموضوعية. أي إنه (التصميم) صورة الارتكاز الذي يجعل من الابداع معنى وأداء في مادة.

ويؤدي الوعي الذي يحمله المصمم الطباعي عاملاً مهماً في تكوين حالة من التوازن بين مجموعة القيم في العمل الفني التصميمي والتمييز بينها، أي إن القيمة الجمالية في التصميم الطباعي تتواصل مع الجانب الوظيفي والأدائي. فالوصول بالقيمة الجمالية للملصق المطبوع بألوانه المناسبة للفكرة وأبعادها والرموز ودلالاتها وتقانته الطباعية ورسالته الواضحة كل ذلك يكسبه مظهراً ذا قيمة جمالية تؤدي رسالتها الوظيفية.

ومن هنا نجد أن المصمم الطباعي عندما يسعى الى تقديم تصميم ما لاتكمن معالجاته في تحقيق الإستقطاب الإبصاري فقط، وإنما يسعى الى الحوار الفكري مع المدركات الحسية والجمالية لدى المتلقي وهنا تكمن القيمة الجمالية

للحوار التناغمي في الحياة بدون النطق، لأن فن التصميم لغة لها صوت أعلى من وقع مخارج الحروف فهي تنادي العقل. ووفق ذلك لابد من الإشارة إلى إن على المصمم الإحاطة بالجوانب المعرفية عند أختياره للأشكال في التصميم، وأن يكون ملماً بالنسق الثقافي للوسط الذي يخاطبه، فالمصمم عندما لايدرك المستوى الثقافي والمعرفي الذي يحرك المجتمع فإن رسالته سوف تنقطع ولاتصل كاملة وواضحة ويغلفها الغموض المعلوماتي.

لذا نلاحظ في القرنين التاسع عشر والعشرين حقق الغرب العديد من الإنجازات العلميّة، كاكتشاف أشعّة أكس والبنسلين، والخوض في أعماق اللاشعور، واختراع التصوير الضوئي والسينما والهاتف والراديو والتلفاز والحاسب، والكهرباء والصواريخ والسيّارة والقطار البخاري وما تلاه من وسائل نقل، كما أثّرت في هذين القرنين الثورة الصناعية والآلة على مختلف الاتجاهات الأدبيّة والإبداعيّة، وكذلك كان للحروب والأزمات الدور الأكبر في التأثير، فجاءت الحرب العالمية الأولى، ومن ثم تبعتها الثانية التي لم تنتهِ إلا باستعمال القنابل النوويّة لتهزّ أفكار ومشاعر ومعتقدات الإنسان ... إن التطوّر السريع والمتقلّب الذي ضرب العالم في هذين القرنين كان لا بدّ له من أن يؤثّر على مجال الفنون، ومنها التصميم الطباعي ليولّد اتجاهات وتيّارات كان وسيكون لها تأثيرٌ كبيرٌ على تاريخ التصميم، وقد برزت هذه الاتجاهات الفكرية والتيّارات بوضوح وتنوّع شديدين في القرن العشرين.

البنيوية

تعد الفلسفة البنيوية من فلسفات التنوير التي ظهرت بعد منتصف القرن العشرين والتي يطلق عليها أيضاً فلسفات الحداثة وما بعد الحداثة، والبنيوية كفلسفة ظهرت في فرنسا كرد فعل لاضمحلال ونشوء الفلسفة الوجودية التي تضاءلت فرص إقامتها بعد الأحداث التي شهدها العالم في منتصف ستينات القرن الماضي، ولقد حققت البنيوية شهرة كبيرة لأنها اخترقت جميع مجالات المعرفة الإنسانية ولاقت قبولاً لدى معظم المفكرين والفلاسفة مثل (ليفي ستروس، ورولان بارت، وجاك لاكان، وميشيل فوكو) وغيرهم من أصحاب هذا الاتجاه. ويذكر الدكتور بشارة (ان لفظة بنيوية هي تعريب للفرنسية structuralisme

نسبة الى بنية : تعريب structure واللفظة الفرنسية مشتقة من الفعل اللاتيني strucre الذي يعني : بنى أو نسّق حسب طبقات).

ويرى ترنس هوكز (إن البنيوية هي طريقة للتفكير بالعالم المعني عموماً بإدراك البنى، بوصفها أهتماماً متطوراً للمفكرين المحدثين منذ (فوكو)*، فهي نتاج النقلة التأريخية الحاسمة في طبيعة الادراك، الذي تبلور في مطلع القرن العشرين في ميدان العلوم الطبيعية بشكل خاص وبزخم قوي جعله مؤثراً في معظم الحقول الاخرى. أي يمكن القول ان الطبيعة الحقيقية للأشياء لاتكمن في الاشياء، نفسها، بل في العلاقات التي تكونها، ثم ندركها بين الاشياء).

وأكد مؤسس البنيوية كلود ليفي ستروس (إن البنيوية منهجاً علمياً دقيقاً يماثل المناهج المتبعة في العلوم الدقيقة، يدرس العلاقات القائمة بين عناصر وأجزاء كل بنية، وذلك بتحليل هذه الأخيرة، والكشف عن ارتباطاتها الموضوعية ثم إعادة تركيبها في منظومة كلية جديدة أسمى من بنياتها الأولى تتيح لنا تبين بنيتها الخفية) إذ إن البنيوية تبحث في البنى الظاهرة للاشياء فإذا انعدمت بحثت في البنى الباطنية فإذا ما أنعدمت أيضاً فإنها تبحث في البنى اللاشعورية والاخيرة يسبغها ذهن المتلقي والمتأمل عليها لأضاءتها وإدراكها. فليس المهم تقديم الشكل بل الأهم هو كيفيات تقديم الشكل، فبعض الاشكال مسطحة ولاعمق لها ولاتوحي بماهو ابعد من الاشكال المحسوسة وليست ذات موحيات ذهنية أو انزياحات على مستوى الدلالة أوالمعنى. إذ يقول (جومسكي) ((هناك بنيتان أساسيتان الاولى السطحية، وهي ما يشمل تتابع السياق وهي ظاهرة وعمومية للخطاب، أما العميقة فهي علاقات ترابطية مابين الاجزاء وتربط الدلالات فيما بينها لتحديد المعنى بأتجاه تكون البنية السطحية ومن خلالها تتكرر التحويلات لخلق أكثر من معنى)).

---

* – ولد ميشال فوكو في (١٥ تشرين الثاني/أكتوبر من عام ١٩٢٦، وتوفي في ٢٥ حزيران/يونيو ١٩٨٤) فيلسوف فرنسي كان يحتل كرسياً في الكوليج دي فرانس، أطلق عليه اسم "تاريخ نظام الفكر". وقد كان لكتاباته أثر بالغ على المجال الثقافي، وتجاوز أثره ذلك حتى دخل ميادين العلوم الإنسانية والاجتماعية ومجالات مختلفة للبحث العلمي.

فالبنيــة العميقــة هــي المنظومــة التــي تتضــمن وتســتقطب إحــالات البنيــة السطحية لانها المسؤولة عن تصدير العلامات وإرسال المعنى الرمزي والدلالي الموضـح لماهيـة ومعطيـات الشكل وهـي تعمـل علـى مسـتوى الغيـاب ومتعلقـة بالجانـب الـذهني، أمـا السـطحية فهـي تحـوي مجمـل ترابطـات التراكيـب البنائيـة الشكلية ويجري فيها بيان الشكل بوصفه ظـاهرة فيزياوية تعتمد الادراك الحسـي للشكل وتتضمن بدورها الهيئة والحجم واللون، الخامة والقيمة الملمسية (النسجة) الموقع والاتجاه، إذ يكمن الغموض فـي البنيـة العميقة، بينما يكمن الايهام فـي البنية السطحية. فما يهم المنهج البنيوي هو اكتشاف الشكل، لذا فإن من طبيعة البنية أن تكون شكلية وبخاصة في الإطار الذي رسمه لها ليفي ستروس.

لذا يمكن القول إن البنية التصميمية هي ((نسق)) أو ((نظام)) لموضوع ما، أما البنيوية هي المنهج الذي يقصد هذا ((النسق)) بالكشف والتحري والبحث في مدى التماسك والتنظيم المنطقي والرمزي ومدى قوتها أو ضعفها، فهي تنظر في ظواهر الابداع الفني والجمالي. ولكي يضع المصمم وصفاً وتصنيفاً لعمله التصميمي، فإنه يحتاج الى ((نظرية)) يعتمد عليها في تطبيقاته وهذا ما أكد عليه (رولان بارت)* بقوله ((إذا كان ثمة عمل يجب أن ينشغل المرء به أولاً، فإن هذا العمل يجب أن يكون في البحث عن النظرية، وعن وضع مخطط لها. قبل البدئ في التحليل إذ لابد أن يبتكر المرء أنموذجاً أفتراضياً للوصف (يسميه اللسانيون الامريكيون ((نظرية))، ويبقى عليه بعد ذلك، ينزل رويداً رويداً نحو الانواع التي تشارك معه، وتبتعد عنه في الوقت نفسه. سيجد التحليل في مستوى هذه المطابقات، وسيكون حينئذ، مزوداً بأداة وحيدة للوصف. لأن البنية دائماً ترتبط ليس بالمعطيات المدونة فقط، ولكن أيضاً بالنظرية القاعدية التي تصف هذه المعطيات)). لذا فالشكل التصميمي يمتلك إطاراً بنيوياً داخلياً يعبر عن

*- رولان بارت (١٩١٥- ١٩٨٠) يعد واحداً من أهم أعلام النقد، ليس في فرنسا فحسب، ولكن خارجها أيضاً. ولعل السبب الذي جعله يحضى بهذه المكانه، يكمن في حساسيته الغنية مع قدرته العلمية الهائلة على أختراق ميادين معرفية وعلمية عديدة وتجاوزها (علم الاجتماع، علم النفس، الفلسفة، الاثنولوجيا، الانثربولوجيا، اللسانيات، نظرية المعرفة) ثم التركيب بينها، والافادة منها في إطار مايسمى اليوم ((تداخل العلوم)).

الوظيفة ويجعلنا نتعرف على هويته الوظيفية مهما تعددت صوره، عن طريق التطبيق الفعلي للنظرية** التي بُنيَ عليها التصميم، ولا يعني ذلك أن هذه الاشكال لاتختزن معاني أخرى، بل غالباً ما تستعمل لتكوين الشكل الثقافي وترتبط به وتساهم في بناء معناه. وهنا يكون الشكل وصل الى المعنى الترابطي المتداخل مع القيم الجوهرية. لإن بنية الشكل التصميمي هي التي توجه المتلقي الى قراءته، فأمام بعض الاشكال يتم إدراك وفهم الشكل تلقائياً ومن دون تعلم أو إدراك مسبق، وذلك عن طريق نقط قوية يتجه إليها النظر بشكل طبيعي.

فالبنية العميقة إذن تحضر الى الذهن وتصبح ماثلة أمام المدركات العقلية حالما يتم إنتاج العلامة من قبل المصمم وهذا الحضور يكون بمصاحبة البنية السطحية.. فالاخيرة هي تركيب صوري على مستوى الشكل، والعميقة هي معنى يستحضره ذلك التركيب عن طريق قابليته على الدلالة.

وتتباين المفاهيم المعرفية في بنائها تبعاً للنهج والحقل الذي تشتغل فيه لذلك نجد ان البنية في التصميم تعمل بفاعلية تبعاً لاشتراط فعل التصميم بها. فالحقل التصميمي ناتج من علاقات بنائية مركبة تخضع في سياقاتها إلى أنظمة محركة تؤسس فعل الإنجاز التصميمي وتعطي الخصائص والسمات المميزة له بفعل ما يجاوره من منجزات تصميمية أخرى.

وتتسم بنية التصميم الطباعي بالخصائص الآتية:

١- **الكليــة:** وتعنـي التماسك الداخلي بحيث يكون لكل عنصر موجود في التصميم قيمته بوجود العناصر الاخرى ولاقيمة له خارج تلك العناصر. لأن هذه العلاقة التفاعلية هي الوسيلة الاساس لتكامل المعنى الوظيفي الذي يقصد المصمم الوصول إليه، مع ملاحظة أن قانون هذه العلاقات هو ((النسق)) نفسه، أو ((المنظومة)) نفسها، كما في الشكل (١٥) الذي يظهر تماسك العناصر عن طريق علاقات شكلية مكونة تنظيماً شكلياً عمودياً

** النظرية هي رؤية مشهد، نظرة عقلية، تنظير بالمعنى الحقيقي إنشاء تنظيري للعقل، يربط الناتج بالمبادئ. لكن على أي نظرية لكي تظل صالحة، يجب أن تتطور دائماً مع تقدم العالم وأن تبقى خاضعة بأستمرار للتحقق ولنقد الوقائع الجديدة التي تظهر.

على شكل سهمٍ متجهٍ نحو الموضوع الرئيس للاعلان أو الشعار الاساس لجذب المتلقي.



شكل (١٥) يمثل أعلاناً تجارياً



شكل (١٦) يمثل أعلاناً تجارياً

٢- **التحـولات:** أي يستمد فن التصميم ديمومتـه مـن سـعة التحـولات الداخليـة والخارجية التي تعتمد على قوانين تتحكم ببنيته، وهذه القوانين لاتقوم ببناء التصميم فحسب وإنما تجعل من تلك العناصر عناصر بنائية أيضاً. وبما يتفق مع الحاجات المحددة من قبل ((علاقات)) النسق و((تعارضاته)) كما في الشكل (١٦) الذي يظهر المصمم عن طريقه صياغة جديدة للشكل تختلف عن الشكل المألوف وهي تعتبر احد العوامل التي تقترن بالعملية الابداعية عن طريق استغلال شكل الفقاعات بتشكيلة جديدة بدل الصورة الحقيقية للشكل الذي يؤدي نفس الوظيفة لجعل المتلقي يمتلك المقدرة على فهم تحولات الشكل كسمة دالة على مستوى الوظيفة التي يؤديها التصميم.

٣-**التنظيم الذاتي:** أي أعتماد فن التصميم على قوانينه الداخلية في تكوين كل العلاقات القائمة. فخطة التنظيم (أسس التصميم) قادرة على إعادة ترتيب العناصر على وفق فكرة التصميم، ولايحتاج الى عوامل خارجية تحقق بنية التصميم. مما يحفظ لها وحدتها، ويكفل لها المحافظة على بقائها، كما في الشكل (١٧) الذي يظهر العلاقة القائمة بين العناصر البنائية والاسس التنظيمية للوصول الى نظام مغلق لايدع لأي مؤثر خارجي في تحريف لغة

الشكل عن مساقها الصحيح في تحقيق هدف التصميم لأن جميع العناصر مترابطة لمعنى واحد.



شكل (١٧) يمثل أعلاناً تجارياً

لذا يمكن القول إن الشكل (التصميمي) يولد بفعل علاقات التفاعل التي تنتظم داخل وسيط ناقل يظهر خصائصها الذاتية، فالتصميم هو الشكل الظاهر لفعل العلاقات المترابطة والخاضعة للتطور الذي يكون الشكل ويرتب عناصر العمل وهو صورة معبرة ككل مدرك أو متخيل. وقد اكد ذلك ليفي ستراوس عن طريق تعريفه للبنية وبكل بساطة إن البنية تحمل – أولاً وقبل كل شئ – طابع النسق أو النظام. فالبنية تتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها، أن يحدث تحولاً في باقي العناصر الأخرى.

هناك ثلاث مستويات لتحقيق بنية فن التصميم الطباعي:

١. **المستوى القصدي:** إن المنهج القائم على قصدية الخطاب البصري في التصميم يتأسس على بناء الفكرة ومن ثم على لغة الشكل وأخيراً على الناتج المتحقق فيه، كما في الشكل (١٨) الذي يربط المصمم فيه شكل التفاحة بالماء لان الماء هو سر الحياة مثله بشكل التفاحة وأهميتها وفوائدها للجسم، فهو بذلك عكس مبدأ التصميم القائم على قصدية المعنى الذي يريد أن يقدمه المصمم، وبالتالي لايترك أي مجال لتأويل المتلقي سوى مايرتبط مباشرة بالفكرة الاساس التي تؤدي إلى الوظيفة المحددة.



شكل (١٨) يمثل أعلاناً تجارياً

٢. **المسـتوى النسـقي:** وهـو عمليـة تحقيـق تصـميم قـادر علـى الاتسـاق مـع مجموعــة العوامــل البيئيــة فــي الزمــان والمكــان والقــيم والعــادات والتقاليــد والثقافات المجتمعية السائدة وكل قوانينها. وينتقل المستوى النسقي بصورة واضحة الى الجانب التقاني، أبتداء في اختيار التقانة المناسبة لتنفيذ الشكل، وهناك العديد من الافكار الجيدة التي نفذت بتقانة غير مناسبة مما أدى الى فشلها في تحقيق هدفها، كما في الشكل (١٩) الذي تظهر الفكرة الرئيسة للتصميم هو الاعلان عن حليب مطعم بالبرتقال الذي تميز بالاتساق مع البيئـة السـائدة عـن طريـق اللغـة المعبـرة لتحقيـق الاداء الفاعـل مـع البيئـة المحيطـة.



شكل (١٩) يمثل أعلاناً تجارياً

٣. **المستوى البنائي:** وهو إمكانية فاعلية عناصر منجز التصميم على تكامل علاقاته كوحدة بنائية، يكون لكل عنصر فيها الدور الأساس في البناء الداخلي والخارجي للتصميم كما في الشكل (٢٠) الذي يظهر وحدة بنائية متكاملة تعبر عن فكرة تتفق وطبيعة الهدف عن طريق تكوين علاقة وثيقة بين المضمون الداخلي المتمثل بفكرة واهمية الحليب للأطفال والخارجي للتصميم المتمثل بالوحدة البنائية للأشكال ليحقق مع المتلقي أعلى نفع ووظيفة.



شكل (٢٠) يمثل أعلاناً تجارياً تصميم المؤلفة

إن هذه المستويات الثلاثة هي أحد أشكال البنية وهي بنية دلالية تجعل من الشكل والبنية والنظرة الشمولية في فن التصميم وحدة متكاملة ومندمجة ومنسجمة قائمة على المدلولات التي تعكسها العلاقات القائمة في التصميم مجتمعة. وهو ما يؤكده (جان بياجيه) عند تعريفه البنيوية بأنها ((نسق من الكيانات التي تشمل الأفكار الرئيسة المثالية)) إنما كان يؤكد أن الطبيعة الحقيقية للأشياء لاتكمن في الاشياء نفسها، بل في العلاقات التي نكونها ثم ندركها بين هذه الأشياء.

إن بناء الشكل التصميمي الجديد يتم بقصدية لكي يؤدي الى نسق مثير سيكولوجياً وجمالياً فضلاً عن الديناميكية والعلائقية التي يظهر بها فعل التصميم ليجعل المتلقي سريع التعاطف ومستمتعاً ببنائه بوصفه وحدة بنائية متكاملة

للوظيفة التصميمية. فوحدة الشكل يمكن تحقيقها عن طريق (تطابق الشكل والمضمون بقوة) وهذا ما أكده (كروتشه في كتابه الاستطيقيا ٩٠٢)،على وحدة العمل الفني. ورفض فكرة فصل المضمون عن الشكل. مما يعطي قوة تعبيرية يتمتع بها موضوع التصميم عند تحقيقه، اي إن هذه البنى التصميمية هي دلالات تتحول قيمها الجمالية الى قوة إضافية تضفي الكثير من المشروعية على ولادة فعل التصميم ومقدرته على الوصول إلى الآخرين. لإن البنية العامة للشكل التصميمي تتضح من خلال الإدراك الحسي للصور الذهنية الذي يحدث تفاعلاً ايجابياً مابين الشكل والمضمون وإن بنية الشكل التصميمي تمثل العلاقة المترابطة والمتجانسة والمتناغمة للأجزاء مع بعضها البعض، وللأجزاء ككل موحد.

لذلك ومماتقدم يمكننا الاستنتاج بأن بنية الشكل في التصميم ليست ناتج تجميع علاقات مركبة بطريقة تراكمية بل تكشف عن تفاعل تحليلي تركيبي قائم على وفق معطيات وقواعد نظرية مخطط لها مسبقاً، تختزل فيه عناصر وتضاف إليه أخرى، إذ تشكل بمجموعها فعلاً تصميمياً، وهذا مايجعل البنية غير المرئية (العميقة) تكشف عن نفسها عن طريق ماتحمله من دلالات بنظام العلاقة الداخلية والتي تمثل عدداً من الدلالات لايمكن تحقيقها بمجرد تجميع هذه العناصر، وعليه فالبنيتان العميقة والسطحية تخضعان لقوانين تتحكم بهما بشكل مترابط ولا يمكن فصلهما، فالبنية تعني الكل المؤلف من الظواهر المتآلفة المرتبطة بالاخرى ومتضمنة فيها ومتعالقة معها بعلاقة تفاعلية ووفق نظام سياقها وفاعليتها. ولأن البنية التصميمية مؤلفة من علاقات مترابطة، إذ لاقيمة لأي عنصر في حالة معينة بحد ذاتها إلا عن طريق علاقة العنصر بكل العناصر ذات العلاقة بالموضوع، ولايمكن إدراك الاهمية الكاملة لأي عنصر مالم يتفاعل العنصر مع البنية التي يكون هو جزءاً منها، وهذا المبدأ الذي تقوم عليه البنيوية هو جوهر عملية التصميم.

لذا يتوجب على المصمم إيجاد طرائق لتمثيل الشكل التصميمي بكيفية لاتقليدية أي إبداعية أو تطوير الانظمة التقليدية لتعمل في منظومة الشكل وتعبر

عن جوهر فكرة الموضوع التصميمي لان هناك تفاعلاً جدلياً بين العناصر البنائية وفكرة الموضوع التصميمي مما يرفع من طاقة الشكل الاشتغالية على ان لا تتصف بنية الشكل التصميمي بالغموض فلابد للشكل من أن يتميز ببعض البساطة لان الشكل يجب أن يعطي بوضوح ويفهم قبل أن ينقل المعنى، على الاخص عندما لاتكون هناك أية إشارات يمكن عن طريقها أن يتحدد المعنى.

السيميائية

يتعامل المصمم الطباعي مع المعاني والرموز التي تنقل المضامين الفكرية للتصاميم، والعلامات التي تحملها الى المتلقي، إذ تهدف تلك الرموز المشبعة بالمعاني والإشارات إلى أن يفهمها المتلقي بطريقة لا واعية وتدفعه للتفكير والتفاعل بطريقة نمطية، بحيث تكون في النهاية " لغة " يتخاطب بها المصمم مع المتلقي، وتكون أدوات هذه اللغة هي الكلمات والصور الثابتة والمتحركة والرسوم والأصوات الطبيعية والموسيقية وكذلك المؤثرات الصوتية والمرئية، وغيرها من الأدوات التي تصنع الرسائل التصميمية. هذا الحديث عن المعاني والعلامات في الرسائل التصميمية يقودنا للحديث عن السيميائية semiotics.

يشيع إستعمال مصطلحين لتعيين علم العلامات في الغرب: الاول هو (Semiologie) سيميولوجي، والثاني هو (Semiotique) سيميوطيقيا. وهما كلمتان مركبتان تشتركان في سابقة واحدة هي (Semio) التي يعود أصلها الى الكلمة اليونانية (Semeion)، وهي تعني (السمة) أو (العلامة).

لقد أرتبط مفهوم العلامة بمنبعين اثنين هما: العالم اللغوي السويدي فردينان دي سوسير (١٨٥٧- ١٩١٣) ، الذي هو الاصل في تسمية العلم بـ (السيميولوجيا)*، والفيلسوف الامريكي تشارلز ساندرز بيرس (١٨٣٨-١٩١٤)، الذي هو الاصل في تسمية العلم بـ (السيميوطيقيا). وقد شاع في الخطاب النقدي العربي مصطلحات كثيرة مثل: علم الاشارة، علم العلامات، علم الدلالة، السيميائية، ويعد المصطلح الاخير، السيميائية من المصطلحات التي ترسخت في العقود الأخيرة، وهو يوحي بعلاقات خفية بالكلمة اليونانية التي تحيل إليها كلمة السيميولوجيا، التي التزم بها بارت في بحوثه السيميولوجية. وقد أرتبط تطورها بالبنيوية واللسانيات، في الساحة النقدية في فرنسا خاصة وأوربا عامةً

---

*- إن السيميولوجيا (علم يدرس الإشارات في قلب الحياة الاجتماعية)، اما الامريكي تشارلز ساندرز بيرس وضع نظرية عامة خاصة بالاشارات سماها (La- Semiotique) سيميائية حيث يركز سوسير على الوظيفة الاجتماعية للإشارة ، بينما يركز بيرس على الوظيفة المنطقية. ولكن المظهرين على صلة حميمة والكلمتان سيميولوجا وسيمياء تعطينا اليوم نظاماً واحداً فالأوربيون يستعملون الاول بينما يستعمل الثاني كل الناطقين بالانكليزية. وهكذا نرى انه منذ بداية هذا القرن وضعت نظرية عامة للإشارات، ولقد شهدت منذ البداية ، انتباه المنطقيين تحت اسم (علم الدلالة العام).

خلال سنوات الاربعينات والخمسينات من القرن العشرين، وتعني ((علم المعاني))، وبرزت هويتها العلمية في الستينات من القرن العشرين، لكن الوقوف عند غاية هذا العلم يشير بوضوح الى القضية الأهم التي تسعى السيميولوجيا إلى إبرازها وهي المعنى وكيفية توظيفه في مجالات محسوسة.

فالتصميم الطباعي يتكون من اشكال تعبيرية ذات معنى معبر يشير الى ذات التصميم نفسه وهو اسقاط لفكر المصمم وهذا ما يجعله صورة رمزية ذات معنى، فالمصمم يسعى الى إيجاد نظام علاقاتي موحد الأداء لنواتج تحمل معاني موجهة في التصميم، لأن الذي يصل الى المتلقي هو ناتج تفاعل مجموعة العلاقات الشكلية والرمزية الدالة، ذلك أن فاعلية كل مجموع مادي إنما هو ناتج شكلي، وكل تعبير يتم هو بفضل مايؤديه تلاحم العلاقات الشكلية ورموزها لمعنى موحد له. فالرموز والاشكال التصميمية قد تتحول من قوى لامرئية في العمل التصميمي الى قوى مرئية بفعل ذلك التلاحم العلاقاتي للرموز والاشكال. فكيف يمكن تصميم لوحة ترمز للصراخ أو الصوت مثلاً؟ وكيف يمكن إسماع صوت الألوان؟ وماهية التصميم ليست سوى الامساك بهذه القوى داخل شبكة الرمزية وإسقاطها على شكل رموز. إن الأثر الفني هو دائماً حصيلة محاولة تجسيد بعض القوى، وتجسيد القوى المحتملة، أي العلامات النوعية. لإن الإمساك بهذا النوع من العلامات والتعرف عليه يفيدنا كثيراً في فهم مجموعة من العناصر الفنية كالفوتوغرافيا والفنون التشكيلية والموسيقى، فهذه الفنون تعمل جاهده على أسر طاقة غير مدركة عن طريق تصنيف مفهومي واضح لكي تحولها إلى مادتها الرئيسة من أجل إنتاج دلالاتهما. وهذا مانلاحظه في التصاميم والاعلانات الحديثة (Multimedia) التي تحتوي على صوت وصورة وحركة. لجذب المتلقي والتفاعل معها. كما في الشكل (٢١).

الذي يظهر اعلاناً عن هواتف نقالة أندر رويد وفيها العاب وبالامكان اللعب بها على ارض الواقع.



شكل (٢١) يمثل أعلاناً تجارياً تفاعلياً

إذن العلامة هي علاقة بين ((دال signifier)) و((مدلول signified))، وفي إطار تعاليم سوسير يعتبر الدال هو الشكل الذي تأخذ العلامة. اما من جاءوا بعده فقد تعاملو مع الدال على انه الشكل المادي للعلامة، أو ذلك الشيء الذي يمكن رؤيته أو سماعه، أو الشعور به أو شمه، أو تذوقه، ويطلق عليه أيضاً مصطلح وعاء العلامة أو أداتها ، اما المدلول فهو لدى سوسير المفهوم أو التصور العقلي الذي يمثله الدال.

فالسيمياء في فن التصميم تمثل (تلك العلاقات النظمية للعناصر وفق قوانينها البصرية التي تستند إلى أسس ونظام معين خاضع في كل أحواله الى عمليتي التفكيك من أجل عملية التحليل التي يقوم بها المتلقي ومن ثم إعادة تركيب تلك العناصر التي فككها من أجل قراءة جديدة تؤول العلامة وتعيدها الى صورها ودلالاتها ومرجعياتها، وبأسلوب آخر فالسيمياء عبارة عن لعبة التفكيك والتركيب وتحديد البنيات العميقة وراء البنيات السطحية المتمظهرة دلالياً).

لقد قسم تشارلس بيرس الإشارات الى ثلاثة تقسيمات أكثر إنتشاراً وفاعلية في مجال الدراسات ليوضح صيغ العلاقة بين حامل الاشارة ومدلولها، وفي ما يلي النماذج الثلاثة:

١- **رمز / رمزي:** هي صيغة لايشبه فيها الدال المدلول، إنما هو اعتباطي في أساسه، أو محض اصطلاحي، لذلك يجب إقرار هذه العلاقة وتعلّمها. ومثال الرمز اللغة بشكل عام، وإشارة السير الضوئية، والاعلام الوطنية. أما

في التصميم فالرمز يعني أحد اشكال العلامة التي تحيل الى قيمة معنوية (كالسيف، أو الاسد أو الصقر التي ترمز الى الشجاعة أو التاج الذي يرمز الى الملكية والحمامة ترمز الى السلام...الخ.

٢- **أيقونه/ أيقوني:** هي صيغة يُعتبر فيها الدال شبيهاً بالمدلول، أو مقلداً له يمكن التعرف على الشبه في المنظر أو الصوت أو الإحساس أو المذاق أو الرائحة. ومثال الايقونة لوحة لوجه والكاريكاتور والمجسم والكلمات المحاكية والاستعارات والاصوات الواقعية والتأثيرات الصوتية المرافقة والايماءات المقلدة. أما الايقون في التصميم فهو يشكل دالاً. والمصمم غالباً مايبحث عن الدلالات القصدية التي يهدف الى طرح العديد من المعاني والافكار عن طريقها.

٣- **المؤشر/ تأشيري:** وهي صيغة ليس الدال فيها اعتباطيّاً ولكنه يرتبط مباشرةً، وبطريقة ما (مادياً أو سببياً) بالمدلول. ويمكن ملاحظة هذه الصلة أو استنتاجها. ومثال المؤشر (الاشارات الطبيعية) (الدخان، الرعد، آثار القدم، الصدى، الروائح والنكهات غير الصناعية)، والعوارض المرضية (الألم، الطفح الجلدي، معدل دقات القلب) وغير ذلك. (أما المؤشر في التصميم هو دال على وقوع حدث معين. وهو وسيلة للتعبير عن نتيجة لفعل ضمني، فهو يعبر دلالياً عن حاضر غائب، بسبب الفعل الواقعي لذلك المسبب الغائب. فوجود اي فعل في أعلان معين دليل على تضمين هذا الإعلان حدثاً أدى الى ذلك الفعل).

لذا مما تقدم يمكن القول إن الرمز والايقونة والمؤشر في فن التصميم الطباعي تعد آليات أو تراكيب تعبيرية تؤسس في النهاية الشكل الدال، الذي يحمل معاني كامنة محددة ، وهي تعتمد في النهاية على براعة المصمم الفائقة في البحث عن طريقة معينة للتعبير تؤثر في المتلقي وتطلق إشارات يمكن أن تعتبر قوى تحرك العمل التصميمي عن طريق العلاقات التي تظهر بين الدال والمدلول، وبهذا يمكن أن يجد المصمم مجالاً خصباً للإبداع بالاعتماد على عناصر جديدة، يعيد حياكتها في حلة جديدة مظهرة المعنى، مع محاولة ربط الشكل بالواقع تحقيقاً لترابط دلالي وموضوعي. لإن كل عمل فني تصميمي يمثل

تشكيلاً مميزاً، إذ إن طريقة هذا التشكيل الخاصة، وبامكاننا القول المبدعة، هي التي تثير في المتلقي الانفعال الجمالي، (لأن الشكل الدال لعمل من أعمال الفن هو ذلك التنظيم الخاص الذي يتخذه "الوسيط" medium الحسي لذلك العمل والذي من شأنه أن يثير في المتلقي (الذي يتمتع بالحساسية الفنية ويتخذ الموقف الاستاطيقي) إنفعالاً استطيقياً). وعندما نتكلم عن الشكل الدال نعني جميع العناصر الحسية التي تدخل في تنظيم الشكل التصميمي، كالالوان والخطوط والنسجة (الملمس) والصوت والسمع والحركة، فالعناصر الحسية جزء من الشكل الدال، ولهذا يجوز لنا القول بان الكيفيات الجمالية الكامنة في العمل التصميمي كالرقة والاناقة والمأساة والنعومة هي عناصر حسية دالة يمكن عن طريقها تحقيق الاتصال مع المتلقي وإيصال مضمون الرسالة.

الاتصال

يعدّ الاتصال واحداً من أهم المجالات في حياتنا. وخاصة في فن التصميم فهو علم وفن رفيع ، يعتمد على نشاط المصمم وأبداعه في أختيار الاشكال المعبرة.

إن كلمة اتصال (Communication) مأخوذة من الاصل الاتيني لكلمة (Communes) وتعني عام أو مشترك، ولهذا فهي تكوّن قاعدة مشتركة عامة. وللأتصال وظيفة دقيقة ومحددة، ألا وهي المشاركة في تبادل الحقائق، والافكار، والآراء، أي الترويج لفكرة أو موضوع، أو سلعة، أو خدمة أو قضية، أو فرد.. الخ عن طريق انتقال المعلومات أو الافكار أو المواقف من شخص (فرد) أو جماعة، إلى أشخاص أو جماعات، بأستعمال رموز ذات معنى موحد ومفهوم لدى الطرفين: المُرسل (Sender) والمستقبل (Receiver).

أكد (جون دوي) على الاتصال بأنه:(عملية مشاركة في الخبرة وجعلها مألوفة بين أثنين أو أكثر من الافراد).

ويمثل الاتصال Communication العملية الام أو الرئيسة التي تنطوي بداخلها عمليات فرعية أو أوجه نشاط متنوعة قد تختلف من حيث اهدافها، ولكنها تتفق جميعاً فيما بينها في إنها عمليات إتصال بالجماهير ومن هذه الانشطة، الاعلام بأنواعه ومستوياته، والدعاية بأنواعها والوانها، والدعوة، والعلاقات العامة، والحرب النفسية، والتي تستهدف كل منها تحقيق غايات واهداف معينة في مجالات متنوعة قد تختلف عن غايات واهداف اوجه النشاط الاخرى، الا أن المتغير الرئيس الذي يربطها جميعها هو كونها عمليات إتصالية، تستعمل فنون الاتصال ووسائله وتكنولوجياته في تحقيق اهدافها، عن طريق توصيل رسائلها الاتصالية المتضمنة معلومات مقصودة.

إننا نعيش اليوم (عصر الاتصال) وهذه حقيقة، لا تحمل مبالغة أو تضخيماً لاهمية الاتصال وخطورته في عالمنا الراهن، وعصر الاتصال الذي نعيشه يتميز بتطور هائل في التكنلوجيا، وبتفجير المعلومات وتدفقها بصورة واسعة، فالثورة العلمية التكنلوجية التي دخلتها الحضارة الانسانية المعاصرة تنطوي على

إمكانات غير محدودة لتعاظم وتوالد المعرفة والمعلومات، والاسراع في نشرها وتداولها، وفي طرح تأثيراتها في صورة ملحة، وقد لا يجد الفرد مهرباً أو ملاذاً ليحمي ذاته في وجه تلك التأثيرات المتتالية والمتعاظمة. ويمكن القول إن تكنولوجيا الاتصال الحديثة هي (مجموع التقانات أو الادوات أو الوسائل أو النظم المختلفة التي يتم توظيفها لمعالجة المضمون أو المحتوى الذي يراد توصيله عن طريق عملية الاتصال، والتي يتم عن طريقها جمع المعلومات والبيانات المسموعة أو المكتوبة أو المصورة أو المرسومة أو المسموعة المرئية أو المطبوعة عن طريق الحاسبات الالكترونية). وبتحول مراحله بدأ يتجه نحو البصري كما نراه اليوم وبشكل سريع .

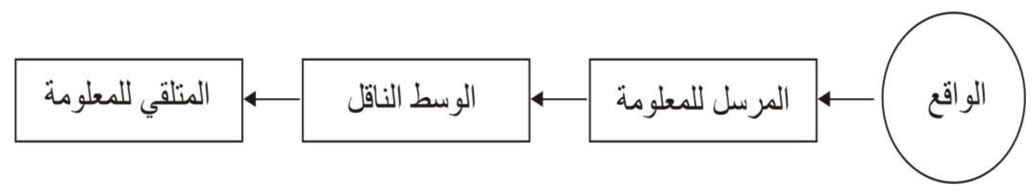
إذ لعب الاتصال البصري (Visual Communication) دوراً مميز في تغيير الانظمة الحياتية ومنها الفنون عامةً، والتصميم الطباعي خاصة التي تشكل جزءاً من بنية الثقافة اليوم وتحولاتها العالمية، ليبدأ بالنمو لتأسيس واقع ثقافي جديد قائم في جانبه الاكبر على المرئي لتحطيم حواجز الثقافة المكتوبة والخصوصية الحضارية لخلق نمط أتصال عالمي دائم التحول والتجديد بطريقة تعكس صورة الحياة اليوم ومحاولة البقاء على كل ماهو سائد قابع في التاريخ ينظر بحيرة لما يراه اليوم.

إن الاتصال البصري التصميمي هو مزيج خاص من الفن واللغة المستعملة لتقديم المعلومات الى مجموعة خاصة من الناس. إذ إن هذه المعلومات ترد بطريقة، القصد منها جذب الجمهور وإقناعهم لإتخاذ موقف معين كأن يكون إعلان لغسيل السيارات وغير ذلك، وعمل المصمم هو تأدية التصميم وظيفته بشكل جيد، وإن هدف مصمم الاتصال البصري طريق واحد: هو إنشاء صيغ بصرية للرسائل، مع الاخذ بعين الاعتبار الجمهور المستهدف، بأستعمال متبادل الحروف الهجائية المفهومة، والرموز، والصور، وإختيار وسائل الاعلام المناسبة، وبالتالي يمكن الحصول على رسائل مفهومة إن وردت.

لذا أصبح للتصميم الطباعي دورٌ هام واسع النطاق بين المصمم والجمهور المتلقي، وذلك عن طريق اللغة البصرية للخطوط والأشكال والألوان والعلاقات

والرموز للتعبير عن الأفكار، ونقل المعاني والتفاهم باللغة المرئية كشكل من أشكال الأتصال المنظم.

ومع التطور السريع عن طريق إستعمال التكنولوجيا في علوم الاتصال للترميز البصري تعاظمت أهمية وفعالية الصورة في مجال الاتصال البصري للتصميم الطباعي فالهيمنة المتزايدة للإعلام البصري، والأجهزة الرقمية والثقافة الجماهيرية للترميز البصري تتم عن طريق نظم إتصال على مستوى عالٍ من التكنولوجيا، وأيضاً عن طريق تفاعل كلٍ من الكلمة والصورة والحركة والصوت، وقد شكلت تلك الثقافة المتكاملة قدرة المصممين على تصميم رسائل بصرية أكثر قوة وفعالية. على أن التكنولوجيا الحديثة قد غيرت العديد من المفاهيم المتصلة بالمكان والزمان والأشياء المادية والمعنوية والخيالية، وفي المفاهيم والثوابت الأساسية في المجتمع، وأصبحت بذلك الصور البصرية تشكل أحد أهم روافد المخزون البصري لدى المتلقي، حيث قدم الكمبيوتر العديد من البرامج التي ساعدت على بناء وتكوين الأشكال والرموز والعلامات البصرية سواء (المجردة أو التمثيلية)،(المسطحة أو المجسمة)، أو في تجسيد عمليات التشريح والتلوين والتكوين بشكل حرفي وتقاني على درجة عالية من الأحكام، ولعل من أبرز الأمثلة على ذلك الرسوم الجرافيكية والمتحركة والكارتونية العديدة وحتى الأفلام الواقعية التي اعتمدت على الكمبيوتر عن طريق تجسيد الواقع وتحويل الخيال واللامعقول إلى واقع افتراضي مقبول ومقنع. لأن ((فلسفة فن التصميم تدور محاورها بين المنهج العلمي للتفكير والمنهج الفني للتعبير والمهارة المعرفية لوسائل نظرية الاتصال الادراكي (الحسي والذهني) التي تتمثل أساسياتها في كيفية إيصال المعلومة أو الفكرة المصممة الى متقبلها أو مستعملها بوضوح تام دون تشويش أو إعاقة في الفهم من ناحية الشكل والمضمون والكم والكيف)). كما في المخطط التالي:



شكل (٢٢) يمثل مخطط للعملية الاتصالية

فالمرسل هو المصمم الذي ينجز التصميم ورسالته البصرية على مستويين الوظيفي والجمالي، بمايتناسب مع القيم الاجتماعية وتاريخ المنطقة وحاجة السكان. أما الوسط الناقل للرسالة البصرية هو ماتمثله التقانة المناسبة لها والتي تبرز أهمية الوظيفة أو المنفعة وإشباع الحاجات كضرورات أساسية تقدمها هذه الرسالة. والمتلقي للمعلومة هم الاشخاص المرسلة اليهم أو المستهدفين بهذه الرسالة وفيها يظهر رد فعل المتلقي نتيجة استلامه الرسالة وتأثره بها، وهو مايطلق عليه الفعل الراجع.

وبما أن التصور والادراك والعلم بالمادة أو الشيء المحسوس أو المدرك في نهاية الأمر هو حضور صورة الشيء عند العقل، فبهذا المفهوم تعمل جميع لغات نظريات الاتصال في مختلف العلوم التي من أهمها لغة الاتصال البصري، وهي لغة جميع الفنون البصرية، والمبنية عناصر مفرداتها من الرموز والعلامات والاشارات، وإن هذه اللغة قد نظمت مبادئها وأسسها العلمية والعملية من نظريات الاتصال وفق قواعد وقوانين علميّ السميولوجيا والسيبرنطيقيا* (Semiology and Cybernetic). وبفضل تطور مفاهيم علميّ السميولوجيا والسيبرنطيقيا ولغات نظم الاتصال هذه أصبح مفهوم التصميم نظام إنساني أساساً لكل أوجه النشاطات التي تشمل جميع نواحي الحياة الحديثة.

فالواقع التصميمي لم يعد واقعاً بعينه بل ذهب أبعد من ذلك فأخذ ينطلق مما يراه المصمم على إنه واقع ثقافي له القابلية على كشف الحقيقة الكامنة داخل العقل المصمم الثقافي، أذ أخذت الصياغة البصرية التصميمية تترجم لواقع

---

*السيبرنطيقا هي علم يبحث في الأحياء وردود فعل هذه الأحياء إزاء الوسط الخارجي. والمفهوم الأساسي في السيبرنطيقا وهو الترجيع (ويسمى أيضا التغذية المرتجعة أو التغذية المرتدة). ونظرية حول الذاكرة والبرامج المطبقة في صناعة الحاسوب ، والأجهزة ذات التفكير ، لتقوم بأشغال محددة : مثل الكومبيوتر .

مفهومي، لتأسيس المفاهيم عالمياً وكل ذلك إنطلق ضمن واقع بنائي لثقافة تصميمية مرئية بالدرجة الاولى مستغلاً التحول التقاني في حركة الحضارة المعاصرة التي تتخذ من الابداع الفني التصميمي مصدراً لرفد صورتها، وهذا الابداع يرى أبعاداً صفتها التجدد وهو الاكثر كشفاً عن الواقع الثقافي المنطلق من الاتصال البصري.. فالثقافة البصرية هي منهجية جديدة لطرح أسئلة مهمة عن الدوافع والرؤى فيما وراء العمل الفني. وتعرف أيضاً دراسات الصور البصرية، حقل جديد لدراسة التركيب الثقافي للصور البصرية في الفنون، والاعلام، وفي كل مجالات الحياة اليومية، إنها منطقة بحث ومناهج دراسية تتناول الصور البصرية المرئية كنقطة مركزية في العملية التي يُصنع المعنى عن طريقها في سياق ثقافي. والصورة إحدى هذه الوسائل التي تستجمع نفسها عن طريق تكثيفها لمجموعة التأويلات وبالتالي يكون هدفها الكشف عن جوهر الفكر المعاصر وطرح صورته الثقافية وهذه الصورة العيانية يتحقق عن طريقها الاتصال البصري الذي يشكل محاولة فاعلة لربط اللاوعي بالخيال البشري للوصول الى غاية التمرد الذاتي على كل ماهو تقليدي وكسر السياق التاريخي من أجل تحقيق الصيغ المفهومية التي تكشف عن صورة الثقافة البصرية وربطها بالمعاصرة.

مما تقدم نستطيع القول إن عملية الأتصال هي جوهر الخطاب البصري في التصميم الطباعي لأنها خطاب مزدوج تحمل بين ثناياه الجمال والثقافة. ويتطلب من المصمم البحث عن الاشكال التي تحمل قيمة جمالية لتحقيق البراعة في تشكيل السطوح والكتل والفضاءات على وفق أسس وأبعاد تصميمية، تجعل من هذه الرسالة معبرة، وذات هدف كبير وواضح.

الجشطالت

يعد الشكل في التصميم ذا مرجعية منطقية يتعلق بهدف وظروف تكوينه ومجال إدراكه وان الشكل ذا الجمال المستقل أو الذاتي يفرز إدراكاً حسياً مباشراً. لذا فهو التركيب اللغوي الذي ينظم العناصر التصميمية والمفردات من حيث حداثتها أو قدمها أو من حيث شيوعها أو أختصارها وإحتوائها على رموز ودلالات تنطوي تحتها صيغ وأشكال أخرى. وهو وعاء يستوعب الوظيفة ويسهل عملية أدائها بل يرفع من كفاءة الأداء وبقدر ما هو مادي فانه يشكل جانباً رمزياً ودلالات معنوية تنبع من فكر المجتمع على مر الزمن.

ومن التوجهات الفلسفية التي بحثت في الادراك وعلاقته بالحواس المختلفة هو الذي قدمته نظرية الاشكال (نظرية الجشطالت) مع العلم أن اتجاهات فلسفية عديدة اهتمت بالموضوع من زوايا مختلفة، بدءاً بالفلسفة الإغريقية مروراً بالفلسفات الالمانية الكلاسيكية (كانط وهيجل) وانتهاء بالمدارس السيكولوجية المعاصرة. والأتجاه الجشطالتي، يمكن أن يعتبر في الوقت نفسه إتجاهاً فلسفياً وإتجاهاً سيكولوجياً، فهو إتجاه فلسفي لكونه "يدمج مقولات الشكل أو البنية في تأويل العالم المادي، كما في تأويل العالم البيولوجي والذهني، ويؤسس قرابة بين الوقائع التي فصلت بينها التطورات التقليدية، بانياً على هذا التقارب فلسفة واحدية (Monist) للطبيعة (كما يعتبر اتجاهاً سيكولوجياً) لأنه يطبق نفس المقولات في مجال السيكولوجيا، وعلى قضايا محددة وملموسة.

لقد تأسست نظرية الجشطالت على يد ماركس فرتيمر(١٨٨٠– ١٩٤٣) وقد أنظم اليه في وقت مبكر ولفجانج كوهلر(١٨٨٧– ١٩٦٧) وكيرت كوفكا (١٨٨٦–١٩٤١). وكانت قد (ظهرت نظرية الجشطالت (Gestalt Theory) في المانيا عام ١٩١٠ كرد فعل رافض للبنائية ومن أهم روادها (wolfgang (kohler (kurt koffka) ((Wertheimer) Max . وتعني جشطالت بالالمانية (علم نفس الشكل). وقد تأثر رواد مدرسة الجشطالت الى درجة كبيرة بفلسفة (كانت) التي تؤكد أهمية العمليات العقلية وفاعليتها وخضوعها لقوانين موجودة مسبقاً. ومن أهم الأسس التي إنطلقت منها النظرية هي عملية إدراك

الشكل والموسيقى والمؤثر، وردود الفعل والجزء، والكل، والكل الجزئي، والشكل والارضية ومواضيع أخرى عديدة، وبأعتبار أن أهم محاورها هو اهتمامها بإدراك لغة الشكل البصرية. وتبرز النظرية على إنها أحد فروع علم النفس الذي يعالج السلوك والإدراك الحسي بطريقة موحدة وكلية، وليس كحاصل جمع للحوافز المجزأة والاستجابات المتفرقة.

إن هذه النظرية تحتل أهمية كبيرة في الفن عموماً والتصميم خصوصاً بسبب أهمية عملية الإبصار وعلاقتها الأساس بعملية الادراك. لأنها تتمسك بالقول (إن القوانين التي تحكم التصميم هي قوانين البنية والشكل في المجال المنبه، فالتصميم يحتاج الى عمليتين سيكولوجيتين على الاقل: العملية الادراكية (الحسية البصرية) والعملية التعبيرية (الحركية). وهناك عملية ثالثة تتوسط فيما بين الادراك والتعبير يتم التحكم فيها بواسطة نشاطات عصبية مفترضة في المخ وهي المعرفة.

إن الجشطالت في التصميم هو وصف عام للمفاهيم التي تجعل من الوحدة والتنوع ممكنه في التصميم، لان العالم البصري معقد جداً، إذ وضع العقل إستراتيجيات للتعامل مع هذا الارتباك. فالعقل يحاول إيجاد ابسط حل لمشكلة ما. وهي واحدة من الطرق الفعالة لتشكيل مجموعة من العناصر التي لها خصائص معينة مشتركة. وإن معظم الدراسات تشير الى نظرية الجشطالت، والى كيفية تشكيل هذه المجموعات وما تأثير كل منها على الادراك. إذ إن اقوى تجميع للجشطالت، هو التجميع الذي يسهم في وحدة التصميم. لأن الجشطالت هي واحدة من أقوى الادوات المتاحة للمصمم لتكوين الوحدة البصرية. وبالامكان الوقوف على نفس المفاهيم التي شكلت المجموعات لفك التجميع وعكسها لتبدو فريدة من نوعها، وهذا هو الأساس لتكوين التنوع. وهو ما يضيف الفائدة إلى التصميم. وهو خدعة لتحقيق التوازن بين الوحدة والتنوع. لأن كثيراً ماتبدو الوحدة في التصميم مملة ومتكررة، وإن الإكثار من التنوع يجعلها تبدو فوضوية وتؤدي الى قطع الاتصال، ويمكن فهم مفاهيم الجشطالت لتساعد المصمم في التحكم بالوحدة والتنوع. لأن ماقدمته هذه النظرية من مفاهيم كانت في غاية الأهمية وبالذات فيما يتعلق بعمليات الادراك وكيفية حدوث الاستبصار ومفهوم السلوك

البصري، ومن أبرز مفاهيمها، البنية والتوزيع الذاتي الدينامي والتحديد العلائقي والتنظيم وإعادة التنظيم والمعنى. أي إن العمل التصميمي ينمو وينفذ في نفس الوقت، ويقوم العقل والعينان بهذه المهمة عن طريق الاستبصار لتوسيع وتنويع مدى ومستوى تمايز العمل التصميمي، عن طريق وضع علاقات الوحدات الصغيرة بالوحدات الكبيرة في الاعتبار. والنتيجة الكلية التي تم الحصول عليها عن طريق العمليات المتعاقبة تبدو كعملية إبداعية ناتجة عن التركيب المنظم الذي قام به المصمم. لتحقيق هدف التصميم الذي هو الفهم وتحقيق الوظيفة.

وقد أكد أرنهايم* (عموماً إن كل تصميم وجد إنه يعرض إكتمالاً معيناً يثبت أن المصمم لم يكن يعمل ببساطة عن طريق التفاصيل، ولكن عن طريق الوحدة الكلية المتضمنة في العمل التصميمي، إن الدمج بين النمو والتنفيذ في العملية الابداعية يؤدي الى إجراءات لايمكن وصفها على إنها تفصيل أو أستفاضة لأجزاء أو مكونات العمل ولكنها تعمل خارج نطاق الوحدات الجزئية وتنّشط متفاعلة مع بعضها البعض بطريقة ديالكتيكية (جدلية)... تفاعلية بين التداخلات والتعديلات والقيود والتعويضات، مما يؤدي بالتدريج الى وحدة وتركيب التكوين الكلي).

لقد تمسك علماء الجشطالت بالقول أن الابداع الفني والادراك الفني يمكن أن تكون قابلة للفهم – فقط إذا نُظر إليها بوصفها كليات ذات شكل خاص، لأن العمل الفني هو تنظيم خاص وفريد لعناصر معينة او لمكونات معينة– كما يفضل علماء الجشطالت أن يقولوا في شكل كلي متميز وفريد. ويظهر الجشطالت الجيد (The Good Gestalt) عندما يتوصل الى تنظيم كلي لعدد من المكونات الخاصة بشيء معين – في الفن وخارجه – بحيث يُدرك على أنه يتسم بخصائص الكلية، والوضوح، والتماسك والتحديد والدقة والاستقرار، والبساطة، والمعنى، فإنه يستحق أن يطلق عليه أسم ((الجشطلت الجيد)).

* أرنهايم : ولد في ألمانيا عام ١٩٠٤، وبعد وصول هتلر الى الحكم سافر الى إيطاليا، ثم الى أنكلترا، ثم الى الولايات المتحدة، حيث استقر فيها منذ عام ١٩٤٠ ، وأرنهايم من ابرز الاسماء في مجال سيكولوجية الفن عامة، وسيكولوجية الأدراك الفني من منظور جشطلتي خاصة، وهو صاحب أول كرسي للأستاذية في سيكولوجية الفنون في جامعة هارفارد في الولايات المتحدة، بل وفي العالم أجمع ، وصاحب دراسات ومؤلفات عدة حول الادراك البصري وفنون التصوير والنحت والعمارة والسينما والادب والموسيقى أيضاً.

لقد أكد الجشطالتيون بتجاربهم وملاحظاتهم الفينومنولوجية* على قوانين الاشكال وقد ذكر هلسون ١١٤ قانوناً معظمها يتعلق بالشكل البصري وقد أكد بورنك أهمها:-

١- **طبيعة الشكل:** يميل المجال أن يكون منظماً وذا شكل والمجموعات تميل لان تصبح مترابطة. كما في شكل (٢٣) فمن خلال ترابط الشكل بعلاقات تنظيميه مركزية تؤدي الى جذب المتلقي عن طريق التنسيق الفني للشكل.

٢- **الشكل والارضية:** الصورة تميل إلى أن تكون شكلاً قائماً على أرضية وأن هذين المجالين الشكل والارضية أساسيان في جميع أشكال الإدراك. كما في شكل (٢٤) الذي يبرز الاشكال على ارضية تكون بقيمة لونية فاتحة، إذ يخضع الشكل الى مبدأ التمييز البصري الكل الذي يبرز ويدرك، أما الأرضية فهي غير متمايزة وهي ليست سوى وسط أو بيئة تقوم عناصر التصميم عليها.



شكل (٢٣) شعار أكادمية سيسكوا تصميم المؤلفة (معتمد)

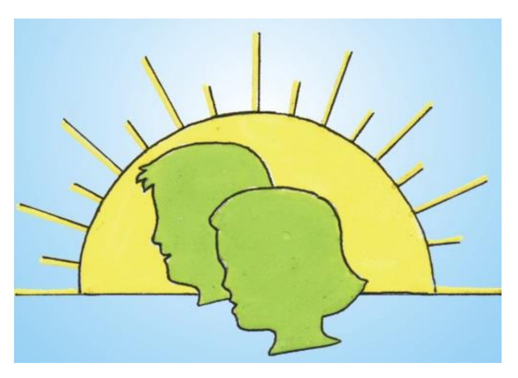


شكل (٢٤) شعار للسياحة تصميم المؤلفة (معتمد)

٣- **التمفصل:** تتراوح الأشكال بين البساطة والتعقيد في درجة التمفصل أو التمايز الذي تملكه. كما في شكل (٢٥) إذ لا يفقد أي من تلك الاشكال

* الفينومينولوجيا:هي علم الظواهر (Phenomena's). استعملت اولاً في ميدان علم النفس لتدل على الظواهر السيكولوجية (الرغبة، الإدراك، الاحساس،...) ومظاهر الوعي في محتواه النفسي، والقائمة على ملاحظة ووصف الظاهرة كماهي معطاة، قصد تحليلها وتحديد خصائصها وفهمها على وجه الخصوص.

مميزاته الجمالية فهناك أشكال تتميز ببساطة التكوين الشكلي ولكنها تتسم بروعة الانتظام الجمالي والابعاد الدلالية والرمزية.



شكل (٢٥) شعار أختبارات الذكاء والمقاييس تصميم المؤلفة (معتمد)

٤- **قوة وضعف الشكل:** الشكل القوي يقف في وجه المحاولات التي تميل إلى تحليله إلى أجزاء أو دمجه بشكل آخر. كما في شكل (٢٦)، إذ إن الجزء القوي المتمثل بالبناية يعامل كمركز سيادة مشوشاً على الاجزاء الاضعف وقائداً الإدراك إليه لما يتميز به من الإختلاف والمغايرة ضمن مجموعة الاشكال، ومن الصفات قد تكون (اللون، الاضاءة، الشكل، الحجم، القياس، الاتجاه، النسجة، الحركة، الخطوط) مما يعززه كنقطة تركيز بصري للشكل.



شكل (٢٦) بطاقة تهنئة تصميم المؤلفة

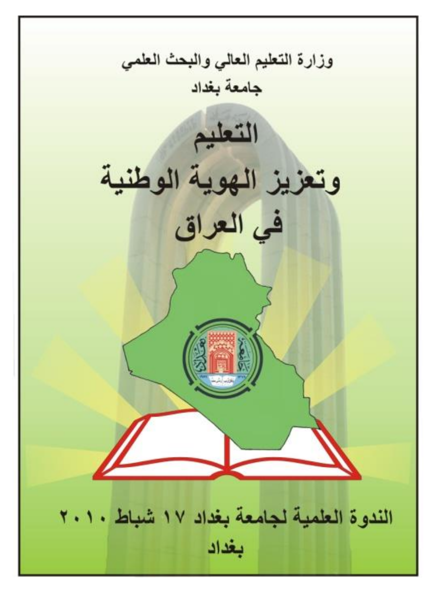
٥- **نوعية الشكل:** الشكل الجيد يكون متميزاً بصورة جيدة وبذلك يفرض نفسه على المشاهد ويستمر ويتكرر. كما في شكل (٢٧) إذ يفرض الشكل المتميز نفسه على المتلقي بقوة من خلال نوعية ذلك الشكل الذي يعكس تمكن المصمم ومعرفته وخبرته العميقة وإمكانيته الواسعة ما يقوده الى الإتقان الذي هو أحد أهم أركان المنطق الجمالي.



شكل (٢٧) شعار من تصميم المؤلفة (معتمد)

٦- **ديناميكية الشكل:** الشكل هو نظام ديناميكي أو أنه يقوم على أساس ديناميكي فالشكل القوي يعتمد على خصائصه الديناميكية أكثر من إعتماده على خصائص المنبه. كما في الشكل (٢٨). إذ إن الحركة الإدراكية هي نظير رمزي للحركة الواقعية، وهي على الرغم من عدم إمكانية تحقيقها للانتقالات المكانية أو الفضائية الفعلية فإنها يمكن أن تعد محفزاً نفسياً يتيح تحقيق تصورات إنتقالية عن طريق الفضاء الذهني للمتلقي (الفضاء المتخيل).

٧- **إطراد الشكل:** الشكل الذي يدرك مرة يميل إلى الثبات المستمر ويتكرر عندما يتكون الموقف التنبهي إن تكرر جزء من الشكل الذي تم إدراكه فيما مضى إذ يميل إلى أن يعوض عن الكل. كما في الشكل (٢٩) الذي يظهر إطراد شكل قوس الجامعة المعتاد في التصميم كأيقونة تعريفية والاكتفاء بالشعار للتعويض عنه.



شكل (٢٨) غلاف كراس تصميم المؤلفة (معتمد)



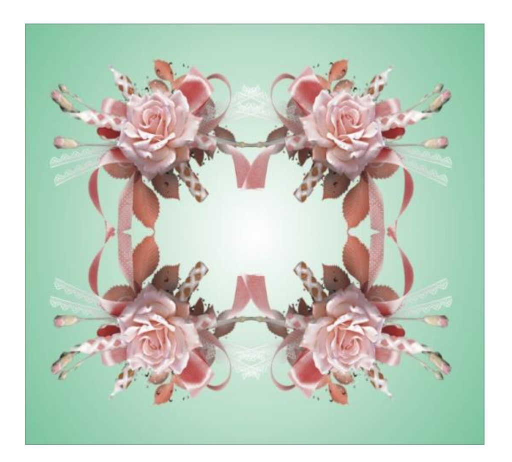


شكل (٢٩) فولدر تصميم المؤلفة (معتمد)

٨- **تكاملية الشكل:** إن الوحدات المتشابهة في الحجم والهيئة واللون تميل لأن تتآلف لتكون أشكالاً متميزة تميزاً جيداً. كما في الشكل (٣٠)، (كالتناغم) والتنوع والتناسب والتكافؤ والتطابق وحتى التباين. إذ ان التكامل هو قرين ما يسمى بالوضع الامثل أو الافضل للشكل.

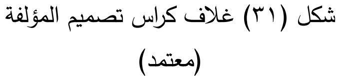
٩- **تناظر الشكل:** يميل الشكل نحو التناظر والتعادل والتناسب. يعد قانون التناظر هو من المصادر الغنية للتنوع الجمالي ومرتكزاً يكشف عن الامكانات الشكلية الكامنة في بنية التصميم والاقتدار التنفيذي للمصمم. كما في الشكل (٣٠) أيضاً إذ بالامكان قطع الشكل الى نصفين متساويين.

١٠- **ثبات الشكل:** يميل الشكل للحفاظ على هيئته المناسبة وحجمه ولونه. كما في الشكل (٣١) إذ يعد الثبات نظيراً للتوازن وهو شرط ملزم للتكوين الجمالي الممتع.



شكل (٣٠) تصميم المؤلفة





شكل (٣١) غلاف كراس تصميم المؤلفة (معتمد)

١١- **إندماج الشكل:** الاندماج ينتج شكلاً جديداً أو بالاتحاد بين شكلين يسفر الامر عن بقاء الشكل القوي وتنحي الشكل الضعيف. كما في الشكل (٣٢) إذ إن الشكل القوي لم يلغِ الشكل الضعيف وإنما يدرك قبله نظراً لقوته من حيث الحجم والشكل والحركة واللون المتمثل بشكل الطالب الذي يظهر نبتة تنبع من الكتاب تنمو بالعلم والمعرفة.

١٢- **إنتقال الشكل:** يبقى الشكل مستقلاً عن العناصر المكونة له وعليه يتسنى إنتقال الشكل دونما تغيير إلى عناصر أخرى. كما في الشكل (٣٣) أي إن الشكل المتكون يتصف بالترابط الحركي الموحي بالاستقلال البنائي إذ إن شكلاً مستقلاً عن الوحدة الاساسية قد نشأ وتكون.



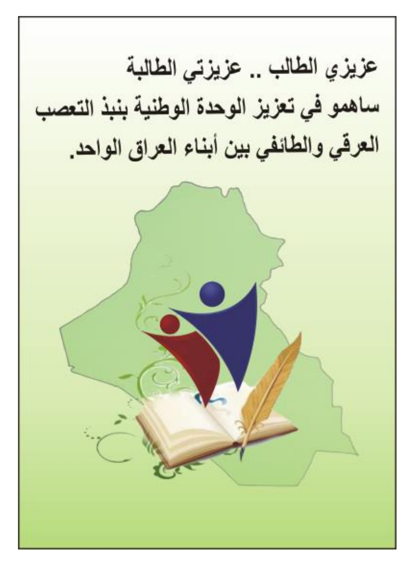
شكل (٣٢) ملصق ارشادي تصميم
المؤلفة (معتمد)



شكل (٣٣) ملصق ارشادي تصميم
المؤلفة (معتمد)

١٣- **معاني الاشكال:** الشكل يميل لأن يكون ذا معنى وموضوع، وتساعد الاتجاهات والتوقعات والخبرة على صهر المنبه في إدراك المعنى. كما في الشكل (٣٤) إذ إن التعبير عن المعاني في التصميم هو أعسر عناصره القابلة للتحليل لكونه لا يعتمد تحليلاً عقلياً فقط يمكن تاويله وفهمه، وإنما يحتاج الى دلالة شكلية، تدرك بطريقة حدسية مباشرة، وتحقيق هذه الطريقة يعني الوصول الى الرابطة الحية بين المصمم وعمله وبالتالي تكوين حوار بين التصميم والمتلقي.

وأهتمت هذه النظرية كذلك في دراسة العمق والشكل، أي دراسة التنظيمين الخارجي والداخلي للأشكال البصرية، عن طريق قاعدة عامة وهي (إن كل الاشياء المحسوسة لا توجد إلا في علاقتها بعمق معين، وهذه القاعدة لاتنسحب على المعطيات البصرية فحسب، بل تشمل كل الاشياء والوقائع الحسية، حيث تنفصل كل الحقول القابلة للإدراك الى عمق وشكل، وهذا الشكل يبدو بارزاً ومجسماً بعض الشيء، بالقياس الى العمق الذي أسفل خلف الشكل).



شكل (٣٤) ملصق ارشادي تصميم المؤلفة
(معتمد)

الى جانب ذلك هناك جملة من القوانين التي بموجبها يمكن ادراك مجموعة من العناصر كشكل بالقياس الى عمق معين. وهي:

١- قانون الصغر: الشكل الصغير يبرز منفصلاً عن عمق أكثر كبراً.

٢- قانون البساطة: الشكل البسيط أبرز من الشكل المعقد.

٣- قانون الانتظام والتقابل يتعلق الأمر بالتقسيم المنظم والتقابلي لعناصر شكل معين.

٤- قانون الاختلاف: الشكل يتميز بكيفية غريبة ابتكارية بحيث يبرز بشكل افضل.

وقد اهتم علماء الجشطالت بالعلاقة بين الادراك والتعبير، وقال أرنهايم (إن التعبير لغة الفن، واكد انه من دون ازدهار التعبير البصري لاتستطيع أي ثقافة أن تنشط على نحو إبداعي). لأن العمل التصميمي هو صورة يكون مركزها مشحوناً بالطاقة البصرية التي تنبعث متوجهة نحو المتلقي، وأن الاتصال بالعين على نحو خاص، يجعل المتلقي يشعر بأنه ينظر إليه عن طريق شخص آخر أو شكل آخر أبدعه المصمم. فالتنظيم البصري يفرض نفسه على المتلقي، وتتجه طاقات ما من هذا العمل التصميمي الى المتلقي، كما تتجه طاقات

وتساؤلات من المتلقي الى العمل التصميمي، فتتحرك عينا المتلقي بطريقة تحاول تفكيك البنية الداخلية له على وفق ضوابط محددة يستند عليها المتلقي تعتمد على ثقافته والبيئة المحيطة والاطار المرجعي الذي يمتلكه بما يحقق التفاعل بينه وبين العمل التصميمي.

مما تقدم نلاحظ إن التصميم الطباعي يعمل على وفق نظرية الجشطالت وكذلك بالإمكان الاعتماد على قوانين النظرية التي تعد بمثابة أسس شكلية يمكن تطبيقها في التصاميم الطباعية. لقد وضع فن التصميم حلاً جوهرياً ومتوازناً لهذه النظرية عندما اعتمدت لغة الشكل ونزعته الجمالية المجردة والتي أعتمدت العناصر الاساسية في التصميم ونجد ذلك لدى جميع المصممين، وما التصميم الطباعي الا مجموعة من العناصر مرتبطة بعلاقات تؤدي ذلك التأثير البصري الذي يحقق اهدافه. أي ان التصميم عموماً لايقف بعلاقات الشكل وجماليته عند الحدود التي تقف فيها نظرية الجشطالت، وانما يتجاوزها بحثاً عن علاقات أخرى بين القيم التجريدية التي ولدها الشكل وبين القيم الوظيفية التي يحققها ذلك الشكل. ويتوجب على المصمم عند استعمال الاسس والعناصر التصميمية ان يستعملها بفاعلية في بناء تصاميمه، بحيث لايشكل أي خلل في مجال بناء الوظيفة في التصميم أو تحقيقها وإنما يركز على لغة الشكل وتأثيرها في المتلقي للوهلة الاولى التي تدخل ضمن عملية الإدراك وتأثيراتها البصرية.

الفصل الرابع

الحداثة ومابعد الحداثة قي التصميم الطباعي

الفصل الرابع

الحداثة فكر ومفهوم فلسفي وجمالي

ان تناول موضوع الحداثة في الفكر الفلسفي وتباعاً في الفكر الجمالي وتطبيقاته في فن التصميم الطباعي خاصةً، يحقق للباحثة ارضية فكرية جمالية لتحديد مراكز إنطلاق فن التصميم، ومرجعياته الفكرية والجمالية، ومن ثم رصد ذلك في مجال التصميم الطباعي وبعده رصد ذلك في فكر ما بعد الحداثة وانعكاساته الجمالية في مجمل النتاجات الابداعية ومنها تصميم الملصق وتشكيلاته الجديدة الظاهرة بتمظهرات التصميم الابداعية الجديدة.

وعند الحديث عن فكر الحداثة يتجلى كل من الاتجاهين العقلاني والذاتي فقد تمحور التحول الجوهري في الفكر وإنتقالاته الجوهرية متمثلة بوجهها الذاتي التي تمثل الحداثة فإذا كان ديكارت قد أسس الحداثة الفلسفية بوضع مبدأ الذاتية (الكوجتيو) كأساس للحقيقة واليقين، وكقيمة مطلقة وخط فاصل بين عالم الالهة وعالم الانسان مركز الكون، فان ليبنتز هو أول من أسس الحداثة الفلسفية على مبدأ (العقلانية) فقصد المبدأ القائل: لكل شيء سبب معقول. وإحالة هذا المبدأ إلى ان الانسان تحول من (متأمل) للكون ومعجب ببديع خلقه الى غاز له منقب عن اسراره، فأخذ يجوب العالم ويبحث له عن (اسبابه المعقولة) مميزاً إياها عن الأسباب (غير المعقولة).

فديكارت انطلق في ذاتيته من مقولته المشهورة (أنا أفكر أذن أنا موجود) بينما انطلق ليبتنز من المبدأ العقلاني في صورة اعتماد (السببية) وعقلانية تلك السببية واسبابها ونتائجها. فالثورة الاساسية في الفلسفة الحديثة التي مثلتها فلسفة ديكارت التي شكلت باعتراف هيجل، وهيدجر الفكر الحديث، لم تعد تنظر الى الانسان كما نظر له فلاسفة العصور الوسطى، بل اصبح في نظرها (ذاتاً) هي مقر ومرجع الحقيقة واليقين، وهي المركز والمرجع الذي ينسب الحقيقة لكل شيء، وسواء سمينا هذه الثورة بالنزعة الانسانية، أم النزعة الذاتية، أو بالفردانية، فهي تعني تقريباً الشيء نفسه، تنصيب الانسان ككائن مستقل، واعي وفاعل ومالك للحقيقة.

والحداثة على وفق ذلك تؤكد تحولاً في دور الانسان واهميته في صراعاته مع الكون واسراره ومستوى هذا الدور وطبيعته، فهي خروج الانسان من حالة الافقار التي تمثل بالعجز عن استعمال العقل بسبب فقدان العزيمة القوية والشجاعة لتوجيه نفسه بنفسه. لقد قاد هذه التحولات الفكرية في فكر الحداثة مجموعة من المفكرين والفلاسفة ومنهم خاصة الفيلسوف نيتشه وماركس وفرويد ودارون وغيرهم.

فالحداثة (تقوم أساساً على محاولة إبدال المرجعية الفكرية التي تحكم السلوك الانساني في الحياة). وهذا يعني ان جوهرَ التحول الفكري في فكر الحداثة يتمثل في سعيه عن التمييز لأسباب وجود الانسان المعقولة وغير المعقولة، ليبني على قضية اساسية مفادها تجاوزه للافكار والمعتقدات الغيبية أو الافكار الماورائية وهذا يمثل جوهر التحول الفكري الانساني من الفكر المثالي الى الفكر المادي.

فيما يرى مفكرون إن الحداثة في الفكر قد سبقت ديكارت ونيتشه وماركس وغيرهم وإنها بدأت منذ عصر النهضة ويرى آخرون إن بداياتها مع بدايات الثورة الصناعية التي هي بداية الحداثة في أوربا في القرن الثأمن عشر. فالحداثة لا ترتبط بالماضي سوى إنها تتجاوزه في بحثها عن فكر جديد، وبناء على ذلك فان مفهوم الحداثة يتحدد وفق ثلاث خصائص هي :

١. على الصعيد الفكري هيمنة سلطة العقل على الجمال. أي تم إرجاع كل معرفة الى الذات المفكرة، أو الشيء المفكر وهو (العقل) وإنعكاسه للذوق.
٢. هيمنة النظام على اللانظام. أي تم طرح النظام بمنظار مختلف على وفق الاطار العام الذي أُخذ بنظر الاعتبار الا وهو (التجسيد الشكلي لفكرة الوظيفة).
٣. هيمنة سلطة العلم على الخرافة. وذلك بأعتباره بحثاً وإسقاطَ التصورات القبلية.

ووفق الفلسفة الجديدة متمثلة بالحداثة فان فلسفة الجمال تندرج فيها وفق تصوراتها الجمالية الجديدة أيضاً بعيداً عن الفكر الغيبي للماورائيات التي تمثل جوهر الفكر المثالي، وقد تمثل إبتداء فكر الحداثة جمالياً عند ديكارت بسعيه

الى تأكيد نسبية الجمال اذ يعتقد بنسبية الجمال لان الادراك الجمالي، تجسيده، يكون مشتركاً بين العقل والحس.

ونلاحظ إن الحداثة هي صيغة ضمن أبسط المفاهيم فهي ذلك الوعي الجديد بمتغيراتها ومستجداتها التي تستجيب أستجابة حضارية تطال كل ميادين الحياة في نموها المتواصل ، وهي حركة تطور وتقدم مستمرين، تتعارض مع النمط السابق عليها.

الحداثة في التصميم الطباعي

إن كل الاجواء السائدة الفكرية والمادية كانت مهيأة بشكل أو بآخر بأتجاهات التصميم نحو الحداثة، فسيادة المناهج الفكرية على مناحي الحياة الغربية كانت تؤدي لمنهج الحداثة كمنظومة قيمية في تفاصيل حياة الفرد والمجتمع إجتماعياً وأقتصادياً وسياسياً.

وإن السمات التي اتصفت بها الحداثة عموماً كانت ذات تأثير بالغ في كل الناتج التصميمي، والحداثة كمفهوم برجوازي غربي أضفى على فكرة التصميم منذ البداية هذه النزعة المتقدمة على قيمة الفن كوظيفة وأداة تسعى في خدمة الانسان بتمازج كبير مع العديد من العلوم والمعارف والتقانات المعاصرة، وأصبح التعامل مع هذه التصاميم نوعاً من الحياة البرجوازية الجديدة التي غيرت من طريقة حياة الانسان الغربي نحو عصر مختلف كانت أبرز سماته التفوق التقاني. بما تضيفه التقانات الحديثة في مجال الطباعة على مستوى الأجهزة والمواد والادوات، ما يجعل النتائج الطباعية غير مسبوقة، قد تتحول الصفحات المطبوعة على الورق بأحدث التقانات الى وسائل النشر الالكتروني بكل مؤثراته وتقاناته في مجال الاتصال.

لقد أصبح فن التصميم في عصر الحداثة في مواجهة كبيرة مع العديد من النظريات العلمية والاتجاهات الفكرية المنطقية، وعلى أساس أن العلم متكون من مجموعة من الحقائق التي لامناص منها في عالم الحداثة فلم يكن من بد إلا ان يكون فن التصميم جزءاً من تلك الحقائق العلمية بكل قوانينها ومنظوماتها الايديولوجية. وكانت أكثر الحقائق القائمة في تصاميم الحداثة هي عدم العودة الى منطق الأساليب والاتجاهات الفنية القديمة، لا على مستوى الشكل ولا على مستوى التقانة بكل ما يحمله ذلك التأريخ الفني من إرث زاخر بكل المعايير، وكان المسوغ الأساسي لتصاميم الحداثة في ذلك هو أن المعطيات الجديدة على المستوى الفكري والمادي والتقاني شرعت لوظيفة جديدة للفن والتصميم في حياة الحداثة. ومن ناحية ثانية فإن التحولات التي شهدتها مدارس الفن الحديث –

المناخ المباشر التي ولدت فيه فكرة الباوهاوس والتصميم الحديث – كانت تؤسس للجانب التقاني والجمالي الذي ينبغي للتصميم أن يتسم به. كما أن الحركة الصناعية وما تبعها من اتساع العملية الإنتاجية ونمو رؤوس الأموال التي ساعدت على تنفيذ التصاميم على أساس الإنتاج الواسع، كل ذلك مهد إلى أن تقترن فكرة التصميم بفكرة الحداثة بصورة أكثر مما أقترنت به الفنون الأخرى.

مدارس التصميم الطباعي في العصر الحديث

١– مدرسة الباوهاوس

إن المدرسة التي أسسها والتر غروبيوس، سنة ١٩١٩، في فيمار، أثارت أهتماماً كبيراً في العالم الغربي وردود فعل عنيفة في الاوساط السياسية الالمانية. فأضطرت نتيجة ذلك للأنتقال الى ديساو ١٩٢٥، كما في شكل (٣٥) ثم الى برلين ١٩٣٢، حيث أغلقت ابوابها نهائياً في سنة ١٩٣٣، على يد السلطة النازية. هذه المدرسة التي عرفت بأسم الباوهاوس (Bauhaus) وتعني حرفياً (بيت البناء).



شكل (٣٥) مبنى الباوهاوس في ديساو

إن هذه المدرسة كانت في توافق وتواؤُم مع الارتقاء الحضاري العام، ليس في براعتها وإنجازاتها الفنية والتشكيلية، بل وفي جهودها الايديولوجية الثقافية والفكرية أيضاً. وتجسدت في جانبها الفني والثقافي عن طريق عمليات البحث

عن قواعد مشتركة وقياسية للغة البصرية، وإعادة الأعتبار للشروط الفسيولوجية والنفسية للأنسان ولإحتياجاته الوظيفية. وقدمت نموذجاً رائعاً للعقلانية والبساطة في التصميم وسادها حس هندسي متقشف، وكان التركيز على الخطوط المستقيمة والعلاقات الأولية والأقواس الصريحة، وبروز فكرة الوحدة الكونية، أي وحدة تتواجد داخلها كافة القوى المتعارضة في حالة توازن مطلق، وهناك أعتراف متصاعد بوحدة جوهرية بين كافة الأشياء وتفردها في نفس الوقت. وهذا هو ما يمنح الإبداع جوهراً عميقاً، فلا يمكن لأي شيء مهما كان أن يوجد الآن في عزلة. إذ برزت فكرة دراسة التنوع والوحدة بشكل كبير، والتأكيد على معنى الوحدة التصميمية يتم عن طريق تنفيذ تكوينات متنوعة تحمل خصائص المربع والمثلث والدائرة والاتحاد بين الاثنين أو الثلاثة من هذه الاشكال، كما تم تحليل مشكلة الالوان المعقدة وأضدادها السبعة بأسلوب منطقي بناء وفقاً لنظريات اللون الحديثة، والتي أدت الى معرفة علمية ومنطقية لقيمة اللون وتأثيره الجمالي والوظيفي. اتضح جوهر فكرة الباوهاوس عن طريق الأركان الأربعة الاساسية الآتية :-

١- الشكل ٢- الوظيفة ٣- المواد ٤- الانتاج.

التي كانت تبحث العلاقة بين الفن من جانب والصناعة وخطوط الانتاج من جانب آخر. وهي السمة التي ميزت القرن العشرين في دخول ميادين الصناعة بحلقاتها المتطورة ذات الانتاج الواسع. وكان من أبرز الفنانين المصممين الذين برزت جهودهم الإبداعية في هذه المدرسة والذين كان لهم أثر في نجاح أستقطاب العديد من الفنانين وطلاب الفن ومتذوقيه (بول كلي، فاسلي كاندنسكي، لازلو موهلي ناجي، فانز مارك، ...).

بول كلي (Paul Klee)

ولد بول كلي في ميونخ بوكسي بالقرب من العاصمة الفرنسية، من أب الماني يعمل أستاذاً للغناء بمدرسة هاوفويل، وأم سويسرية تعمل عازفة للبيانو، ونظراً لميلاده وموته وإقامته الطويلة بسويسرا، إلا إنه ظل المانياً حتى موته، ولم يحصل على الجنسية السويسرية. لقد وهب حياته للفن والتحق بأكادمية الفنون الجميلة بميونخ.

قدم تصورا لعلاقة جديدة بين العالم والنص البصري وخاصة لأن مغامرات الحداثة لم تتجسد لديه كتنظير أو كرصد تاريخي أو كمقولات كبرى، وإنما تحولت دروساً عملية تقدم لطلبة الفن وتلتصق بتجربة إبداعية ذاتية في الوقت ذاته.

في أعمال بول كلي اي نقطة يتم تأكيدها هي في الواقع نقطة إنطلاق لانقطة وصول، بداية للحركة، ولذا فإن وجودها عارض ونسبي، وسنجد في نهاية الامر أن كل النقاط متساوية في القيمة والاهمية فليس لدى أي منها في الواقع أهمية فردية، لأنها مجرد مراحل، تم تثبيتها وفقاً لأختيار حر. كما هو واضح من لوحته شكل (٣٦) التي تمثل نقطة الانطلاق هي المنطاد وهي بداية الحركة فيها. وإن التجريد عنده هو تعبير عن الفرح والتلقائية من العالم المتعين والمشخص هو رفض للوجود ورفض للأندماج فيه، والامساك فقط بقانون كامن خلفه. لإن كلي لاينقل الطبيعة ولكنه يتحاور معها، أي يسمع همسها – جرس نغماتها، ويقول:((إنه على الفنان أن يجهد نفسه)) ليسمع أصوات الطبيعة في صمتها الداخلي.



شكل (٣٦) لوحة لبول كلي بعنوان المنطاد

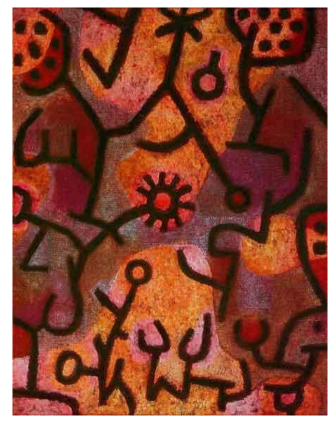
وينصرف كلي في دراسة الشكل والبحث عن الشكل، ورحلة الانتقال من العدم الى الوجود، من اللاشكل الى الشكل، أي التكوين، وهو يقدم مساهمة مفهومية داخل إطار التصوير، وهي رفضه التعامل مع العمل الفني التصميمي كمنتج نهائي، ومع الإبداع كنهاية حركة. والى تحليل العمل الفني التصميمي، وفاعلية الخط والمنظور ثم البناء والتكوين والإيقاع والاتزان ويقول إننا لانريد الشكل وإنما الوظيفة واللجوء الى الخيال أمر لايمكن الاستغناء عنه للحصول على القيمة الفعلية، فجوهر وجود الاشياء هو وظيفتها.

وهو يؤكد إن ماهو جوهري في نظرنا هو التأكيد على العلاقة التي تربط كل عنصر من عناصر الحركة بالعنصر الآخر، سواء بدأنا من اليمين أو من اليسار. وأهتم بالبعد الزمني في التشكيل أي أن وظيفة العمل الفني التصميمي تتوحد جوهرياً مع طريقته الخاصة في التوصيل، وعلى رأسها توصيل البنية المتحركة للوجود في الزمان الى العين، وعلى العمل الفني التصميمي أن يطرح طريقة خاصة للحركة التي يقدمها للعين، ولكافة عناصر الادراك الحسي الواقعة خلف العين، فلا يهمنا موضوع الاثر الفني في عموميته، ولا الأثر الفني في ذاته، وإنما الطريقة التي تنتج ذلك الاثر في كل مرة. فإن العين البشرية مصنوعة على نحو يجعلها مجبرة على تكثيف الرؤية بدقة لجزء من المجال البصري، ثم الانتقال الى جزء آخر منه، وهذا الانتقال يحدث بالطبع في الزمان. وإن التوازن الحقيقي لايتحقق إلا كلما أقتربنا من قاعدة اللون، لان تلك العلاقات اللونية هي الاساس المتين لأي فهم دقيق لعمليات التلوين، وذكر قانون الكلية اللونية هو كل لون يبدأ من عدمه، أي من غيابه، يبدأ رحلته من أقوى مناطق حظور اللون المجاور له، ثم تنمو شخصيته المستقلة شيئاً فشيئاً، حتى يصل الى منتهى قوته، وعندئذ تبدأ تلك القوة اللونية في التراجع تدريجياً وببطء، حتى ينعدم حضور اللون تماماً، وذلك مع وصول اللون التالي له الى أقصى قوته. ويظهر ذلك واضحاً في لوحته زهور على الصخر شكل (٣٧) إذ يظهر فيها التجريد وهو اقرب الى رسوم الاطفال لانه يقول (إن البراعة في الاستفادة من ذلك للحصول على السذاجة والطلاقة حيث يتفاعل العقل للسيطرة على الشكل، وهنا تبدو لنا

عبقرية الفنان). وتظهر كل الاشكال في نشوة وتمثيل غامض كأنها سجادة حية، لقد منح الاشكال التجريدية بناءً متكاملاً متماسكاً له معنى.

كذلك يجري بحث بول كلي، المنحاز للنقص، عن هدف غائب، مراوغ ومنفلت أبداً، وهذا السعي وراء حركة الغياب المستمر هو الذي مكّن بول كلي من الانطلاق خارج حدود المعتاد وجعله يحتل موقعاً منفصلاً كعبقرية متقدمة عن عصرها، ومغامرة أكتشاف الكون وأكتشاف الذات. بضرورة المعرفة الشاملة، وبضرورة إنتشارها أيضاً.

مما تقدم يمكن القول ان فن كلي رمزي نابع عن الخيال الخالص، فهو ليس تمثيلاً لتجربة الشكل الذي يمكن إدراكه بالحس المباشر، إنما يمثل عوالم خرافية تندفع نحو المخيلة، وقد اتخذت قالباً هندسياً مجرداً. كما في الشكل (٣٨).



شكل (٣٧) لوحة بول كلي بعنوان زهور على الصخر



شكل (٣٨) لوحة بول كلي بعنوان قمر برتقالي

لازلو موهلي ناجي (Laszlo Moholy Nagy)

ولد موهلي ناجي عام ١٨٩٥ في هنغاريا ومات في شيكاغو كمواطن أمريكي. سافر حول العالم بعدد كبير من الاعمال الاصيلة التي لم يسبق عرضها، وكان دوره فريداً في تأريخ الفن الحديث عن طريق تجاربه في التصوير الفوتوغرافي والنشاطات ذات العلاقة في لوحة الرسم، والطباعة الحجرية كما في

شكل (٣٩)، والمسرح، وتصميم النقوش، وبضمنه النحت الحركي الخفيف، كتب في الفوتوغرافيا النظرية التي تخدم الدلالة في الفن الفوتوغرافي، بأتجاه الفن الحديث في العالم.



شكل (٣٩) ملصق طباعة حجرية لـ
(لازلو موهلي ناجي)

في عام ١٩٤٦ برز كأحد الفنانين الأكثر تأثراً في الفن الحديث عن طريق تأسيس الانموذج المتنوع والابداعي في الفوتوغرافيا التعبيرية والذي أزدهر في كافة أنحاء الفنون البصرية اليوم. بدأ مهنته الفنية كشاعر عندما دخل الجامعة في بودا بيست لدراسة القانون وهناك قابل ناقد الفن الحديث (إيفان) الذي شجعه في عمله. وأتجهه الى هنغاريا بعد الثورات السياسية، وبدأ بتصوير أسلوب حديث في اللوحة. ورسم صور المرأة في الوسط السينمائي.

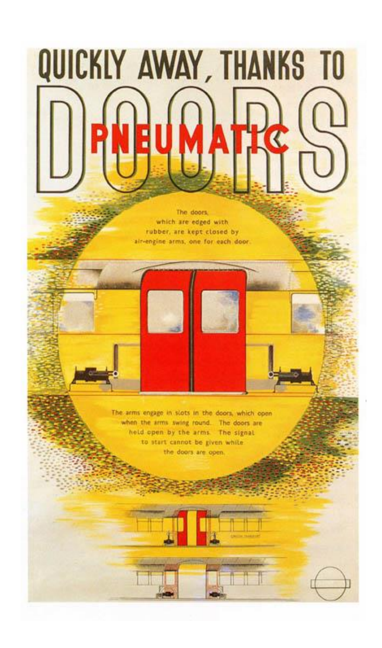
ثم دعاه ولتر غروبيوس الى مدرسة الباوهاوس للتدريس. فألف ١٤ كتاب للباوهاوس وفي أصل تدريس التصوير الفوتوغرافي تضمنت مواضيع الفن الحديث والهندسة المعمارية، كاشكال جديدة في التصميم.

لبضع سنوات كان موهلي ناجي يراسل مع أعضاء الطليعة الروسية منهم الشاعر (فلاديمير منتج الافلام، وسيرجي، والكساندر)، كان يطور التصوير الفوتوغرافي كتصميم فريد، إذ كانت البعض من اعماله تدرس في الباوهاوس. كما في شكل (٤٠) الذي صممه بطريقة الاختزال الشكلي واضفاء طابع الحركة وقد تضمن

شعار الباوهاوس أيضاً. والشكل (٤١) هو ملصق من تصميم موهلي ناجي، هذا الملصق هو واحد من ثلاثة ملصقات صممها موهولي ناجي في لندن للنقل خلال اقامته القصيرة في انكلترا بين ١٩٣٥ و ١٩٣٧. وكان أول نظام متكامل للنقل إذ أعطى النظامَ تماسكاً بصرياً عن طريق اهتمامه في الهندسة المعمارية والتصميم الصناعي وفن الملصقات و الطباعة. والنتيجةُ كانت ثورةً ونوعاً جديداً من الفن الفوتوغرافي الذي تجاوز بتجاربه حركات الفن الحديثة.



شكل (٤٠) ملصق من تصميم
(لازلو موهلي ناجي) لمدرسة



شكل (٤١) ملصق النقل في لندن
من قبل لازلو موهولى ناجى ١٩٣٧

استقال من الباوهاوس وعمل في برلين قبل تركها الى لندن في ١٩٣٧، ثم هاجر الى الولايات المتحدة حيث أستمر بالتعليم في العقود التالية. إذ كان مدير التأسيس ومربي الباوهاوس الجديد الذي أسس منهجه الاول بدعوة من Association للفنون والصناعات في شيكاغو التي أمتلكها وموّل المدرسة أولياً. بعد الباوهاوس الجديدة.

أسس موهلي مدرسته الخاصة للتصميم في شيكاغو في عام ١٩٣٩ وأعاد تنظيمها كمعهد للتصميم في عام ١٩٤٤. وكان لعمله الرائد وفلسفته التربوية أثرٌ

فاعلٌ على جيل الفنانين الاول، إذ أسس مناهج فوتوغرافية في الجامعات الأمريكية. واصل العطاء في كافة أنحاء الفنون البصرية في هذا القرن الجديد.



شكل (٤٢) غلاف كتاب الرؤية في
الحركة ١٩٤٧ (لازلو موهلي ناجي)

ويحسب لموهلي ناجي الفضل الكبير في تطور وأرتقاء التصميم عن طريق جهوده المتواصلة التي بذلها لتطوير رسالة الباوهاوس الاصلية للوصول بها الى أعلى مستويات الانتشار الاكاديمي العالمي خصوصاً جهوده في البحث والتأليف وتطوير المناهج الفنية النظرية والعملية ووضعه أولى مناهج المعاهد والجامعات الاكادمية التي تدرس التصميم، وقد تضمن كتابه الشهير شكل (٤٢)(الرؤية في الحركة) (Vision in Motion) مجمل نظريته التصميمية وهو يُعد اليوم من اهم المؤلفات في مجال نظريات التصميم وقد أحتوى نماذج متعددة تشرح فلسفة الباوهاوس وتطبيقاتها من الباوهاوس الجديدة.

واسلي كاندنسكي (Wassily kandinesky)

(وهو الصديق الحميم لبول كلي وأقتسما الحجرة معاً، وتأثر بول كلي بلاجدال بالقوة النظرية والشجاعة التي كان كاندنسكي يتمتع بها، ورغم ذلك فإن شاعرية بول كلي تختلف جذرياً عن شاعرية كاندنسكي.

كاندنسكي يرى أن العالم الموضوعي متباعد في ذاته، ولايمكن السير خلف تحولاته الشكلية الكثيرة، ولذا يصبح المهم هو لمس جوهر الغامض، فهذا العالم المتشخص يقع في دائرة تنفصل تماماً عن دائرة الفن ولامجال للتماس بينهما، ولذا فإن الفن لايملك إلا أن يكون تجريدياً بشكل مطلق، (لابد من الاحتفاظ بغربة ما عن العالم)). ويظهر ذلك التجريد واضحاً في عمله شكل (٤٣) و(٤٤) عن طريق تشكيل شبكة من الاشكال الهندسية المتنوعة الناتجة عن الخبرة.



شكل (٤٣) لوحة من تصميم
(واسلي كاندنسكي)



شكل (٤٤) لوحة من تصميم
(واسلي كاندنسكي)

وهناك نقطة يتفق عليها كل من كلي وكاندنسكي وهي اللون، فكلاهما يعطي لعنصر اللون وزناً أستثنائياً في عملية التشكيل وتكوين المشهد، نظراً لمافيه من غموض لاينجلي أبداً أو كما يقول كلي هو نوعية خالصة لاتخضع للقياس. اللون هو الداخل نفسه، هو الذات وإن علاقة اللون بالسر والغموض الداخلي تفوق علاقة الخطوط والاشكال والاضواء. وطوّر أسلوباً جديداً للجمع بين ثلاثة أشكال هندسية أساسية (الدائرة والمثلث والمربع)، إذ نلاحظ الحبكة في التكوين

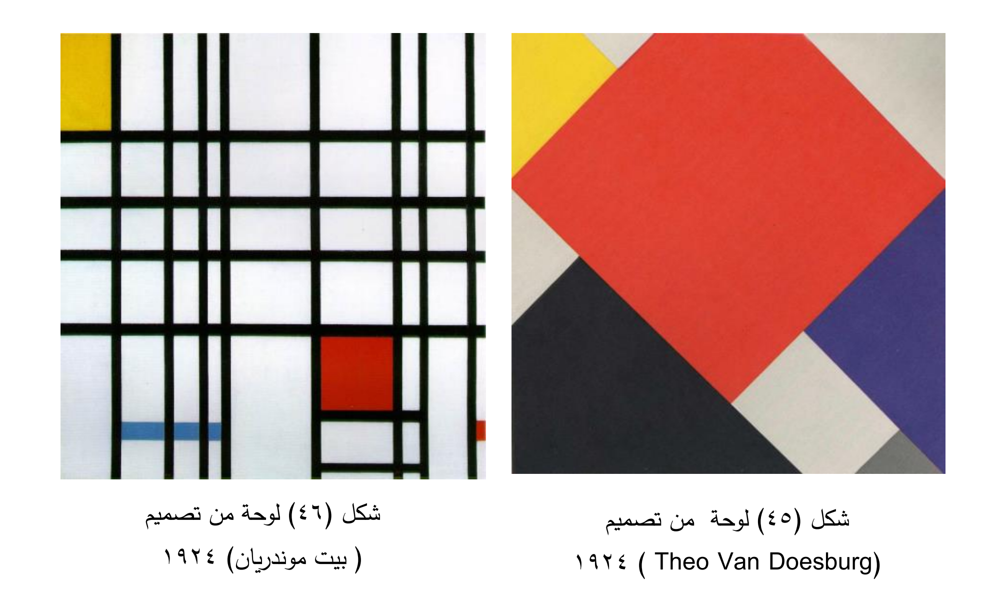
وتراكب الاشكال الهندسية والخطوط المستقيمة مرتبة بنظام معين وتناغم في الالوان أدى الى تحقيق شد بصري إذ نلاحظ التجريد في أعماله والبساطة. أي مجرد قطع متراكبة بطريقة إيقاعية مترابطة ليس لها دلائل بصرية. تحمل في طياتها شيئاً من خلاصة التجربة التشكيلية التي مربها الفنان.

٢- مدرسة دي ستيل (De Stijl)

(بالهولندية: De Stijl، بالإنجليزية : The Style) أيضا تعرف ب "Neoplasticism" مدرسة فنية تأسست في هولندا في عام ١٩١٧. مصطلح De Stijl يشير بشكل ضيق إلى الأعمال التي ظهرت ما بين ١٩١٧ – ١٩٣١ والتي شُيدت في هولندا. De Stijl أيضا هو اسم صحيفة هولندية كانت تنشر لمعماريين ومصممين وكتاب ونقاد هولنديين. ظهرت بوادر هذه الحركة من بعض الفنانين امثال موندريان وبعض المعماريين، الذين اخذوا على عاتقهم الفلسفة الفنية التي شكلت أساساً لعمل الفريق والمعروف بأسم neoplasticism— الفن التشكيلي الجديد أو (Nieuwe Beelding بالهولندية).

أنصار De Stijl يسعون بشكل أو آخر إلى التعبير عن المثالية الطوباوية الجديدة، من حيث الانسجام الروحي والنظام. وهي تدعو إلى التجريد المحض والعالمية، إلى جانب الحد من الأساسيات للشكل واللون، وهي مبسطة بصريا للتكوين الرأسي والأفقي والاتجاهات، ويستعمل فقط الألوان الأساسية مع الأسود والأبيض، والعلاقة بين العناصر الإيجابية والسلبية في الترتيب من غير هدف وأشكال الخطوط.

يفترض ان اسم De Stijl قد اشتق من اسم معماري ألماني يدعي Gottfried Semper Der Stil. وبصفة عامة، تمثل De Stijl بشكل مبسط ومجرد، على حد سواء، في مجال العمارة والرسم، وذلك بأستعمال الخطوط الأفقية والرأسية والشبكات والأشكال المستطيلة على التوالي. كما في الشكل (٤٥-٤٦) وعلاوة على ذلك، الرسوم في التصميم كانت محدودة وذات مفردات أولية بالألوان، كالأحمر، الأصفر، والأزرق، والقيم الرئيسة الثلاثة، سوداء، بيضاء، ورمادية. الأعمال بهذا الطراز تتجنب التماثل والجمالية وتحقيق التوازن عن طريق استعمال التعارض.



شكل (٤٥) لوحة من تصميم
(Theo Van Doesburg) ١٩٢٤

شكل (٤٦) لوحة من تصميم
(بيت موندريان) ١٩٢٤

تأثرت حركة De Stijl بالفن التعكيبي ولوحاتها. كذلك من جانب التصوف والأفكار عن "المثالية" للأشكال الهندسية (مثل "الكمال للخط مستقيم") في Neoplatonic.

أعمال De Stijl من شأنها أن تأثرت بمدرسة الباوهاوس والطراز الدولي على الطراز المعماري فضلا عن الملابس والتصميم الداخلي. غير أنها لم تتبع المبادئ التوجيهية العامة من "حركة التضامن الدولية" (التكعيبية، المستقبلية، السريالية)، كما أنها لا تلتزم بمبادئ المدارس الفنية مثل باوهاوس بل هو مشروع جماعي، وهي مشروع مشترك.

ثيو فان دوسبرغ (Theo Van Doesburg)

فنان هولندي تعرف لوحاته بتسمية (تكوينات) مؤسس حركة الدي ستيل (De Stijl) تأثر بشدة بفاسيلي كاندينسكي، تحول أسلوب فان دوسبرغ في الرسم من إنعكاس مباشر للحياة اليومية الى غرار مفاهيمي الذي يفضل النمط الهندسي البسيط. فان دوسبرغ قاد حركة أو أسلوب فن "دي ستيل" في شعبيته وتأثر المصممون الطباعيون لسنوات عديدة بنظرياته، التي نقلت فكرة أن هناك تجربة جماعية للواقع الذي يمكن استغلاله كوسيلة للأتصال. لقد صمم فان

دوسبرغ اشكال خطوط الكتابة كما في شكل (٤٧) الذي يوضح ملصقاً لمعرض (لا القسم الذهبية) عام ١٩٢٠، إذ استند كل حرف على مربع مقسم الى ٢٥ مربع صغير، وطور منذ فترة طويلة حاسوب ماكنتوش والخطوط القائمة على البكسل وتم تسمية هذا النمط بأسمه (نمط فان دوسبرغ) (Architype Van Doesburg).

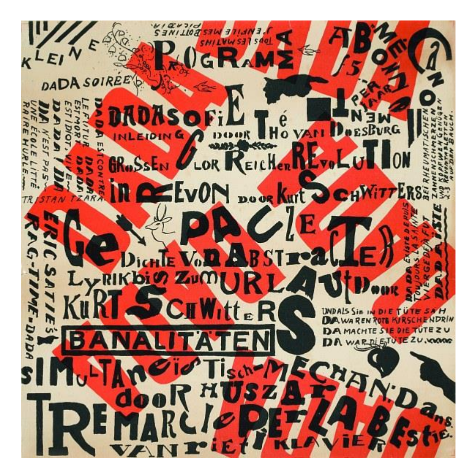
انتقل فان دوسبرغ الى فيمار في المانيا، مباشرةً الى الباوهاوس، املاً في إقناع والتر غروبيوس قبوله في هيئة التدريس في الباوهاوس، لكن غروبيوس لم يتقبل ذلك، وكرد فعل لودسبرغ وضع مرسمه بجانب مدرسة الباوهاوس، وجذب العديد من الطلاب مع الافكار التي روج لها، والتي معظمها تم تطويرها من الافكار البنائية الدادائية والدي ستيل كما في شكل (٤٨) وهو ملصق صغير بعنوان دادا سواريه لمتحف سنترال في هولندا.

وخلال هذه الاوقات تشكلت رابطة قوية بين فان دوسبرغ والفنان بيت موندريان، وفي عام ١٩٢٣، أنتقل فان دوسبرغ إلى باريس ليتمكن من التواصل مباشرةً مع موندريان. ومع ذلك، فإن الاثنين كانت شخصيتهما من الاضداد القطبية الى حد كبير بحيث أدى ذلك الى تفكك صداقتهما. وكان قد تردد أن الإنهيار جاء نتيجة وجود خلاف حول إتجاهات الخطوط في لوحاتهما. إنتقل فان دوسبرغ إلى سويسرا في عام ١٩٣١ ، وذلك بسبب تدهور صحته، وتوفي هناك في ٧ مارس.

وكان فان دوسبرغ فنان مع مجموعة واسعة من المواهب التي امتدت بين الرسم والهندسة المعمارية والتصميم والشعر.



شكل (٤٧) ملصق من تصميم
١٩٢٠ (Theo Van Doesburg)



شكل (٤٨) ملصق من تصميم
١٩٢٣ (Theo Van Doesburg)

٣- المدرسة السويسرية

ويسمى الاسلوب السويسري وهو من العوامل المؤثرة والمهمة في التأريخ الحديث في العشرينات والثلاثينات، إذ أرتبطت المهارات على نحو تقليدي بالصناعة السويسرية. وبصورة خاصة الهندسة الكيماوية والدوائية والتي تناسقت بواسطة المصممين الطباعيين السويسريين والذين أنتجو الإعلان وتقانات المواد المطبوعة. وبحثو في الأتصال البصري فأختاروا الصورة الفوتوغرافية المرسومة ونوعاً من الحروف ذات الصفة الصناعية والتي تستعمل في طباعة الكتب.

نشأ هذا النمط في روسيا وألمانيا وهولندا خلال العام ١٩٢٠ وأستعمل من قبل المصممين، وانتشر بعد الحرب العالمية الثانية الى سويسرا وكان ذلك واضحاً في الملصقات، إلا أن هذا النمط لم يكن وحيداً بل ظهر مع موجة جديدة من لغة الرسم وقد عرف بالنمط السويسري لكثرة أستعمالاته إذ كان سائداً في تصميم تذاكر القطار والكراسات والمطبوعات الورقية الأخرى التي تتسم بالانضباط والهيئة الرسمية، وكان له تأثيرٌ عميق على عالم التصميم الكرافيكي على مدى العقود الثلاثة الماضية ولايزال يلهم مصممي الكرافيك حتى اليوم.

إن الاسلوب الرئيس للنمط السويسري هو عملية التوحيد لعناصر التصميم من نص والالوان والصور الفوتوغرافية لتكوين صورة مجردة وغير عادية عن طريق التقسيمات الشبكية والمساحات البيضاء الرقيقة والمحددة واستعمالهم لأقل عدد من العناصر التصميمية لتكون بسيطة ودقيقة وأكثر جاذبية التي أعرب عنها المصممون في طريقتهم. كما في الشكل (٤٩) الذي يعود للمصمم السويسري أيميل كارديناكس (Emil cardinaux) الذي أشتهر بتصميم الملصقات الاعلانية المختلفة والمنوعة بشكل خاص.

وتعتبر الخطوط هي أكثر الجوانب المميزة للنمط السويسري، فإن معظمهم يفضلون أستعمال أحجاماً مختلفة من الخطوط والحروف في تصميم واحد لتحقيق العمق والتعبير عن المعلومات وجذب القراء. كما في شكل (٥٠) وهو ملصق أصلي ونادر يوضح موضوع التزلج والذي يعكس طبيعتهم الجغرفية، إذ نلاحظ بساطة التصميم فيها والتصوير.

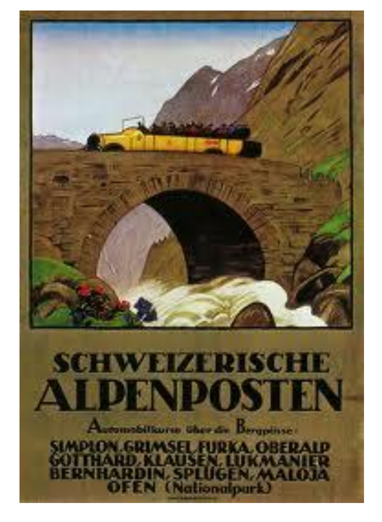


شكل (٤٩) ملصق من تصميم
(Emil cardinaux) ١٩٢٩ -١٩٣٢



شكل (٥٠) ملصق من تصميم
(Emil cardinaux) ١٩١٩

أما الصور في رأي الفنانين السويسريين فهي أفضل السبل لتصوير الفكرة، وأحد العناصر المفاجئة في التصميم السويسري للصورة وتحسين الناحية الجمالية كما أنها فتحت آفاقاً عديدة لدمج الصور في التصاميم وتقديمها ببراعة فريدة من نوعها لذلك التصميم، وإضافة الرسوم التوضيحية والمخططات عن طريق أستعمال أدوات وأساليب مختلفة لأظهار الصورة. كمافي شكل (٥١) الذي يوضح جمالية دمج الصورة بالاضافة الى تنوع أحجام وأنماط العناصر الكتابية الذي ظهر واضحاً في هذا الملصق.



شكل (٥١) ملصق من تصميم
(Emil cardinaux) ١٩٢٣

مما تقدم يمكن القول إن ظهور العناصر الاساسية للتصميم كان في فترة الحداثة وتجلت عن طريق (الخط والنقطة والفضاء واللون)، ووجود مبادئ اساسية وتكوينية للتصميم مثل (الاسس والعلاقات والنظام ...)، وايضاً فيما يخص الاداء والنفع، ولكن ظهرت مختلفة بأختلاف الزمان والمكان، وهي ماتسمى بالملامح التصميمية ولغة التصميم المطروحة ضمن فترة الحداثة المتمثلة بمدرسة الباوهاوس وأساليب البعض من فنانيها، والمدرسة أو النمط السوسيري وأساليبهم واتجاهاتهم التصميمية.

ولاشك أن العديد من الخصائص الفكرية والجمالية للتصميم أكتسبت سماتها الأساسية مع فترة أزدهار الصناعة وتطور وأكتشاف العديد من الخامات والمواد وأساليب العمل المتطورة لاسيما إستلهام الافكار التصميمية من البيئة المحيطة والمؤثرات الخارجية.

وإن أساس الحداثة في التقانة بأعتبارها أساس تقدم العالم ومقياسه الوحيد والذي يحقق غايته من الوجود. وإن الحاجة الى الجدة والحداثة ترتبط بمفهوم القوى المنتجة وفي الروح التي تكشف عن ذاتها في تلك القيمة بالأضافة الى الحرية اللازمة لذلك الكشف.

ما بعد الحداثة فكر ومفهوم فلسفي وجمالي

ان التطور السريع والتقدم في مجالات التقانة والابحاث العلمية والتطور الفكري والاجتماعي أدى الى تغيرات في نمط الحياة النفسية وبالتالي تكوين انماط واشكال جديدة ومعايير تختلف عن سابقتها وذلك سيؤدي حتماً الى تغير في الاهتمامات الجمالية والاذواق السائدة والسعي الى كل ما هو جديد. وترتبط تسمية (ما بعد الحداثة) صراحة وضمناً، في المستوى الأول، بالتحولات

السوسيولوجية* التأريخية التي داهمت المجتمعات الغربية المتقدمة منذ منتصف هذا القرن، والتي تمثلت أساساً في ظهور (المجتمع الاستهلاكي) إذ بدأ نمط الحياة الاجتماعية الجديد يتميز بتوافر وبمراكمة رأس المال، وبالتقتير في الانفاق، والحث على الاستهلاك، مما دفع البعض إلى القول بأن الاستهلاك هو محرك لمجتمع ما بعد الحداثي. وقد طغى ما بعد الحداثة على الحداثة بقوة مفهوم قوي للمابعدية، فهو تيار ينتقد الحداثة من منطق أكثر جذرية، محققاً قطيعة فكرية كاملة مع الحداثة، وداعياً الى تجاوزها بالمرة وهذا هو سر الشق الاول من المصطلح (ما بعد)- الحداثة. لذا يتبادر على وفق فكرة حداثوية أصلاً وهي إعتماد الفكر الاستناري الجديد الذي يتبنى إن الانسان يعتبر مركز الكون لانه كائن عاقل يستطيع أن يدير شؤونه في الحياة والعالم، وفق معطيات الواقع الحياتي المعاش، وإعتماده على العقل والتجربة الحياتية التي يرتكز عليها في بنائه للحياة والعالم، فقد عمل مابعد الحداثي على تجاوز الفكر الحداثي في اهمية العقل ونقده، إذ نشأت ما بعد الحداثة من نقد العقل الذي اعتبر أول رد فعل إزاء تحولات الاوضاع الاجتماعية.

ولم يكتف فكر ما بعد الحداثة عند هذا الحد من تجاوز العقل والرؤية الموضوعية واستبدال الانسان لمركز الكون، بل وحتى لم يكتف ايضاً باستبدال الآله والاقتصاد والمنفعة، حيث عمل على تفكيك الانسان وقيمه الاستشارية وعقله، اي تجاوز المركزيات والتاكيد على الهوامش وكذلك تاكيده الاساطير والخرافات واللاوعي وتداعياته. فهم يشككون بقدرة العقل على الوصول الى الحقيقة... وطرح موضوع اللاعقل... وإن العلم ليس أكثر من أسطورة من أساطير الحداثة فما بعد الحداثة لا يتحدد بتعريف فهو مصطلح عصيٌّ عن التعريف والتحديد لأن ذاته يرتكز على أسس تُقدم نفسها بأنها رافضة للتحديد، مما أعطاه صفة المرونة، إذ إن كل ما تم تقديمه من تعاريف ليس أكثر من

---

* السوسيولوجية: هي أداة لمعرفة الواقع المحيط ورصد نزعات تطوره فتشكل مصدراً لمعلومات جديدة تمثل صيغة لارتباط علم الاجتماع بالحياة وهي ضرورة لتحسين التخطيط و التنبؤ الاجتماعيين و لفعالية ادارة العمليات الاجتماعية .

تصورات جزئية للموضوع، يتناول كل منها مجالاً من مجالات الحياة المختلفة، مثل الفن والعمارة والموسيقى والسينما والادب وعلم الاجتماع والاتصالات والموضة والتكنولوجيا..إلخ.

ويشير فن تصميم مابعد الحداثة الى التبدل الكلي للعلاقة التقليدية في بناء العمل الفني التصميمي بين الفكرة والتعبير، إذ إن ثقافة مابعد الحداثة هي نتاج الحياة الصناعية والتقدم التكنولوجي الهائل الذي حقق طفرة غير مسبوقة في مجال ثورة المعلومات والاتصالات وعلى الأخص عقب الحرب العالمية الثانية. ورفض الانساق الفكرية المغلقة والمفاهيم والفلسفات التي تدعي تفسير وتبرير كل شيئ، فالانساق المفتوحة هي البديل الأوحد والواقعي لإنسان مابعد الحداثة الذي لابد له من أن يتكيف مع الآخر المختلف عنه ثقافياً ويحتفظ كل منهم في الوقت نفسه بأختلافه مع الآخر في إطار التفاهم المشترك لأن ثقافة مابعد الحداثة تعطي الأولوية للإرادة والحرية الانسانية قبل العلم.

ولقد تبنت ما بعد الحداثة النزعة التفكيكية عند جاك دريدا، والتي تعتمد فكرة التفكيك على حركة قلب المفاهيم الميتافيزيقية، وذلك عن طريق شبكة التعارضات، كماسعت النزعة التفكيكية الى كشف ماتنطوي عليه عملية تمركز الذات الأوربية، ورفضها للغير وتمركزها حول العقل ورفضها كذلك لما يخالف العقل وتمركزها حول الذات. لذا فهو منهج ينتمي إلى التأريخ والنظرية معاً وهي جزء لايتجزأ من الثقافة البصرية الحديثة والاكاديمية، فضلاً عن كونه يصف استراتيجية حاسمة في صنع الشكل الذي يتم عبر مجموعة من الاعمال الفنية والممارسات، سواء التأريخية منها أو المعاصرة. وتمثل فرنسا المهد الأول للتفكيك، الذي انتقل إلى أمريكا عبر رحلة قادها الفيلسوف (جاك دريدا) الذي ألقى محاضراته في جامعة (بيل وجونز هوبكنز)، هذه الأخيرة التي شهدت ميلاد المؤتمر الأول للتفكيك عام ١٩٦٦ لتسود بذلك التفكيكية الساحة النقدية الأمريكية في السبعينات.

وإن الفكر الاستراتيجي التفكيكي يعلن المخالفة أو التخالف مع الذوق السائد ليعلن ضرورة الجديد وحتميته. فضلاً عن دعوة للأختلاف مع ماهو مطروق

ومتداول وبالتالي فآلية الانجاز عندما تكون ذات منحى تفكيكي لابد أن تكون مشاكسة، رافضة ومغايرة للموجود وتقدم ماهو يمكن أن يوجد ليتغير هو الاخر على وفق جدلية الوجود.

وبهذا الاتجاه لا يمكن النظر إلى فنون ما بعد الحداثة على أنها معطيات بصرية محددة بل أن تحققها لا يتم إلا في صورة الهروب من الاشكال البصرية المعروفة وتكسيرها. لذلك يمثل فن ما بعد الحداثة بالنسبة للناقد مفارقة ساخرة، فهو من يتخطى كل التصنيفات الفنية أو كما يقول (بيل ريد ينجز Bill Readings) في تفسيره لآراء ليوتار فن ينتمي إلى الفن ولا ينتمي إليه في آن واحد. وتصور لنا مثل هذه الآراء النقدية ما بعد الحداثة كحالة دائمة من عدم الاستقرار والتقلب، كحالة من المراوغة المستمرة التي تفصح صراحة نسبية المعنى والتباسه.

ويمكن ان يكون العمل الفني التصميمي رافضاً للتجذر والمرجع ويعمل على وفق لحظة الانجاز، فلحظة المنجز برؤيته التفكيكية هي الهيمنة الجديدة وهي المهيمنة الضرورة. إنها دعوة لرفض الماضي وتبعاته من آثار وأثر ومرجع ومرجعية. لأن فن التصميم لغة عالمية التعبير وهي تحمل مفرداتها الزمنية الخاصة، كما تتوازن إيقاعياً مع الحركة الديناميكية لذلك الزمان، وفن التصميم الطباعي المعاصر يشكل حلقة مهمة من حلقات تطور هذه اللغة التي مازالت صيغها ومفرداتها وأساليبها وأشكالها وألوانها تزداد ثراء وسعة وأمتداد كلما تقدمت الحياة الانسانية في طريقها الى المستقبل.

مدارس التصميم الطباعي في عصر مابعد الحداثة

ظهرت ما بعد الحداثة في التصميم كرد فعل للحداثة المنظمة والتي طغت عالم التصميم من الثلاثينات وحتى السبعينات، إذ برزت أولى المحاولات لإظهار تصميم جديد في منتصف الثمانينات. اما النقلة النوعية في مجال الطباعة فتمثلت في تصميم مابعد الحداثة ليأخذ المنطق البصري تفاعلات متعددة الجوانب، عكست التطور في تكنولوجيا استعمال الوسائط المتعددة التي تضمنتها معظم التصاميم بواقع لغوي وسمعي وبصري وحركي أيضاً، ومما لاشك فيه أن الوسائط المتعددة إحدى الصيغ التصميمية الأساسية في ممارسة الابداع للفنون المرئية في فنون مابعد الحداثة. لذا فهي (ظاهرة تنهض على تحدي عدد من المفاهيم السائدة لتقويضها، وهي في سبيل ذلك تستعمل هذه المفاهيم نفسها وتفجرها في آن واحد، تبدأ بترسيخها ثم تخريبها أو حتى وإن أضطرت إلى أستعارة بعض أفكارها الجوهرية).

إن مصمم مابعد الحداثة يمتلك حرية ربط أية عناصر أو أساليب في عمل تصميمي ما، حتى وإن كان ذلك بطرائق مضادة لوظيفة الموضوع أو لاعلاقة لها به. فأسلوب مابعد الحداثة في التصميم يتميز في الغالب بالانتقائية والاستطراد والتلصيق (الكولاج) ومحاكاة الاعمال السابقة. إذ إن هناك تحولاً فكرياً وثقافياً حصل في المنظومة الفكرية والثقافية للحضارة الغربية الحديثة، إذ ذهب كل فريق بآرائه الخاصة التي يختلف بها عن الفريق الآخر، متأثراً ببيئته الثقافية، وهنا نجد ثلاث مدارس فكرية لكل منها أسلوب خاص بالنسبة للأعمال التصميمية بشأن مابعد الحداثة، هذه المدارس كل منها ينتمي إلى بيئة ثقافية خاصة ضمن البيئة الثقافية الغربية العامة، مما أعطاها صفتها وتميزها عن الأخرى.

١- المدرسة الفرنسية

تمثل المدرسة الفرنسية المدرسة الأم في مابعد الحداثة، ذلك لكثرة الإسهامات الفلسفية والفكرية والثقافية والاجتماعية في هذا المجال، بدأً من البنيوية وما بعد

البنيوية وإنتهاء بما بعد الحداثة، التي ترتبط بالساحة الفكرية والثقافية الفرنسية الثائرة على القديم والعاشقة للجديد.

لقد إجتذبت الحركات العصرية التي ظهرت في باريس وفوداً عليها في الربع الاول من القرن العشرين، بمجموعة من الفنانين الذين أهتموا بحركة البحث والتجارب التي أتت في أعقاب مابعد التأثيرية في باريس، وظهر مداها في مذاهب التكعيبية والسريالية والتجريدية واللاموضوعية. لتأسيس مدرسة فنية للتصوير والتي اطلق عليها أسم (مدرسة باريس) ١٩٢٠-١٩٤٠. وضمت مدرسة باريس كثيراً من الفنانين الباريسين أمثال (بونار وبراك، ودوشامب ودوفي، وليجيه، وماركيه ، وماتيس، ورو وأوثر يللو، وفلامنك، ومرسيال ريس) هذا بالاضافة الى عدد من الفنانين الأجانب الذين أغرتهم الحركة الفنية المزدهرة في باريس، وكان من أهمهم العملاق بيكاسو وخوان جرى وميرو ودالي أسبانيا، موديلياني من إيطاليا وشاجال وسوتين من روسيا، وفان دونجن من هولندا ، وباشتين من بلغاريا وهارتويج من ألمانيا.

ومن مصممي الملصقات الذين اشتهرت بهم فرنسا في تلك الفترة هم :-

جول شيريه (Jules Cheret)

ظهر (شيريه) في منتصف الستينات من القرن التاسع عشر، ليقدم نمطاً جديداً من أنماط الطباعة الحجرية الملونة التي حولت شوارع باريس الى معرض في الهواء الطلق وعن طريق الرسم على الجدران كما في شكل (٥٢-٥٣)



شكل (٥٢) تصميم أعلاني رسم على الجدران



شكل (٥٣) تصميم اعلاني رسم على الجدران

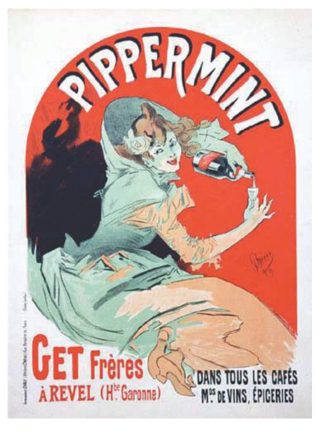
وهو يعتبر الاب في تصميم فن الملصق والاعلان التجاري، أعتبر مكون النظرية الحديثة في تصميم الملصق الذي جعل عن طريق التلوين والمنظور ثورة بالالوان ألهم رسامي فرنسا أعمالهم الالوان التي كانت تعرض علناً في شوارع باريس بسبب إبداعه عن طريق إظهار المرح والخيال ولمحات الضحك والتفاف الراقصين الذين يزينون أكشاك باريس، ويبهرون الأحاسيس ويخلقوا حركة المرح التي لم توجد من قبل ذلك.

كان يرسم جول شيرية بالزيت والباستيل بالأضافة الى الطباعة الليثوغرافية (الحجرية). كذلك فتح استوديو لطباعة الملصقات المسرحية التي جعلت الصور تبدو حيوية وثلاثية الابعاد. وقد حاز على إعجاب الكثير بألوانها الواضحة ودمج النصوص مع الصور في الملصقات هذه التقانة التي لم يسبق أحد أن مارسها وابدع بها من قبل. لقد صور مشاهد ممتعة، جعلت مكونات الاعلان تبدو ذات أهمية في تصاميمه. وجعلها بلون واحد ثم لونين ثم ثلاثة، إذ قدم نظاماً جديداً

من الطباعة بثلاثة الوان جعل يطبع بلونين من الحجارة أسود وأحمر. إذ بالقمة سيكون عندها الالوان الباردة والقاع الالوان الدافئة، وتخرج الخلفية متغيرة الالوان من الباردة الى الدافئة في القاع لتظهر على شكل قوس قزح من الالوان الممزوجة بشفافية. وهو بذلك قد أنجز العديد من الملصقات بهذه الطريقة لتحقيق الالوان المكملة من خلال تداخل الالوان. كما في الشكل (٥٤-٥٥) التي يظهر فيها تداخل الالوان ومزجها والحركة التي تضفي على الملصق الحيوية والجمال.



شكل (٥٤) ملصق (Jules Cheret)



شكل (٥٥) ملصق (Jules Cheret)

كذلك صمم مجموعة أعلانات عن الحفلات الموسيقية والمعارض، للأزياء ومستحضرات التجميل الجاهزة، وللمواد الصيدلانية والمنتجات الصحفية، حيث ساهم في تحويل باريس الى فن أعلان تجاري عن طريق التراكيب الديناميكية والايقاعية، والوانه المضيئة اللامعة أعطت صيغة واسعة أحياناً ليس فقط لجذب أنتباه عابري السبيل بل أصبحو مثلاً أعلى لفن ملصق جديد، أستند هذا النجاح على خبرة في مجال التقانات كعنصر جوهري في عمله.

مماتقدم يمكن القول إن مابعد الحداثة في المدرسة الفرنسية هي مرحلة جديدة وليس مرحلة مكملة للحداثة. وإن التصميم ومنه الملصق أنتشر بشكل واسع في فرنسا وظهرت التطورات التي أدت الى ظهور الملصق المطبوع طباعة حجرية وبأربعة الوان ولكن كانت أغلب التصاميم للملصقات هي أعلانية ودعائية الغرض منها الترويج للمنتجات الصناعية بالاضافة الى أعلانات الافلام.

مرسيال ريس (Martial Raise)

اشتهر في مجال الأعلان والدعاية أستعمل (مرسيال ريس Martial Raise)، الفنان الفرنسي الاكثر شهرة عالمية، صوراً فوتوغرافية بالحجم الطبيعي، ووضعها في سطوح متباينة، واضاف إليها أحياناً الألوان كي يموه بعض أجزائها. لكن ريس يحاول، عن طريق هذه القوة الإيحائية الأنثوية، تخطي الطابع الفردي بنسبة أكبر مما تفعله عادةً الدعاية التي لاهم لها سوى جذب النظر الى موضوعها. وهكذا يقول (هوفستاتر)، **إن** معظم اعمال ريس تشير أنطباعاً غريباً، نفتش فيها عن شعار نتخطاه، ونجد انفسنا في مواجهة الاغراء لدعاية لاتسعى الى أي أقناع وتجسد هذا الاغراء مجاناً. كما في الشكل (٥٦) انظم الى مجموعة (فنون الدفاع) مع مجموعة من الفنانين واضعين نهجاً ومنظوراً جديداً للواقع، وكان عملهم يتميز في محاولة إعادة تقييم مفهوم الفن والفنان في سياق مجتمع استهلاكي ضمن القرن العشرين لتأكيد المثل الإنسانية في مواجهة التوسع الصناعي. وكانت روائع فنه منتشرة في مجلات الموضة مع توقيعه وتظهر مشبعة بالالوان وإضاءات النيون غير التقليدية كما في شكل (٥٧)، وأكثر تألقاً وتفاؤلاً معتبراً إن ذلك النمط السائد هو التصنيف السطحي من الجمال.



شكل (٥٦) ملصق من تصميم (مرسيال ريس)



شكل (٥٧) ملصق من تصميم (مرسيال ريس)

٢- المدرسة الالمانية

تعد المدرسة الالمانية بمثابة الحركة النقدية للمدرسة الفرنسية في مابعد الحداثة، وما يجمعها مع المدرسة الفرنسية قبولها التسليم بحدوث تغييرات عديدة أصبح معها المشروع الحداثي في صورته التنويرية عاجزاً على مجارات تلك التغييرات.

وقد ارتكزت المدرسة الالمانية في ما بعد الحداثة على المدرسة النقدية التي تعرف بـ(مدرسة فرانكفورت*). وتجسدت في عدة ميادين ومجالات معرفية، كالفلسفة، وعلم الاجتماع، والسياسة، والفن، والنقد الأدبي. فتأسست بذلك هذه المدرسة على أساس موقف فلسفي يقوم على مفهومين اثنين هما: العقل النقدي، والحرية. إذ وصفا عن طريق أدبيات هذه النظرية على أنهما متعالقان على نحو ديالكتيكي، والديالكتيكية هنا ليست مجرد أشكال من الفكر أو السجال تستكشف الصلات بين الأضداد، من أجل إيجاد حالة ثالثة تجمع بين فكرتين متضادتين، لكنها تتعالى عليهما، لتشتمل على الطريقة التي تتصل بها الأضداد التاريخية فيما بينها، وتدفع التاريخ قدماً. وتعتبر هذه المدرسة إرثاً فكرياً ما تزل تجاذباته تطال المشهد الفكري في أوروبا الغربية وأميركا. إذ تعتبر النظرية النقدية طرحاً جاداً لمقولات مغايرة، تتحدَّى مدارس واتجاهات فكرية ذات رسوخ في القرن العشرين كالوجودية والوضعية، وما بعد الحداثية، وأبعد من ذلك.

وفي عام ١٩٠٥ تأسست مدرسة ألمانية لفن الملصق تدعى (بلاكستل) (Plakatstil) وتعني أسلوب الملصق باللغة الألمانية (Poster Style) وقد نشأت بمبادرة من مصمم الطباعي الألماني (لوسيان بيرنهارد) (Lucian Bernhard) وقد عملت على تأسيس لغة بصرية بسيطة وواضحة تعتمد الأشكال المحددة بقوة مستفيدة من أفكار مصممي جماعة الانفصال في فينا، وقد كانت الجرأة الشديدة في التصميم من سمات هذه المدرسة التي استعمل مصمموها الخطوط المستقيمة بكثرة لوضع تصاميم في منتهى الوضوح

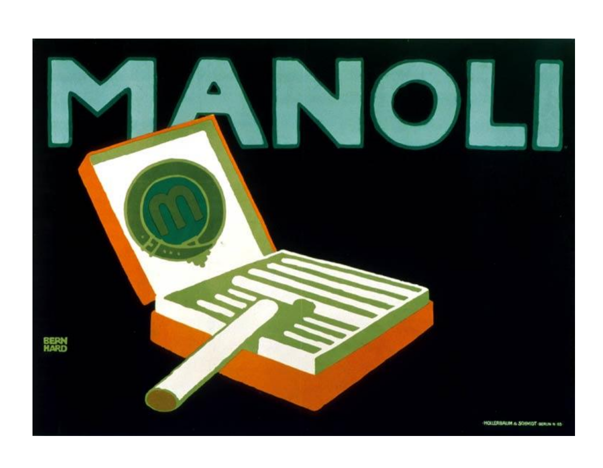
---

* مدرسة فرانك فورت ، يعود تأريخ المدرسة الى بداية ثلاثينيات القرن العشين، ويرتبط تأسيسها بالمفكرين الألمان ماكس هوركهايمر، وثيودور أدورنو، وهيربرت ماكوزي، والتر بنيامين ، وارتبطت بها النظرية النقدية وهي نظرية اجتماعية قامت في معهد فرانكفورت للبحث الاجتماعي .

والبساطة، وقد أدرجت مدرسة بلاكستل عدة تعليمات في محاضراتها وبياناتها تتركز حول القوة والوضوح والبساطة والابتعاد عن تعقيدات الفنون الاقدم، وشجعت المصممين من أتباعها على استعمال اشكال الاشخاص والكائنات الحية في تصاميمهم على ان يتم تبسيطها والتخلص من تفاصيلها المعيقة للتواصل البصري، والعمل على خلفيات لونية متواصلة وصافية، وقد أعتمدت بلاكستل تركيبات لونية معينة لم يكن قد تطرق لها أحد من الفنانين السابقين كالأحمر الناري والاصفر الفاقع والاخضر المشع والزهري المشرق والاسود العميق وغيرها من الالوان ذات العمق والصفاء الحاد ذلك للمساعدة في قوة التوصيل والاتصال البصري مما أوجد للمدرسة شخصية فنية مستقلة، وقد عمل في البلاكستل عدد من مشاهير الفنانين الالمان بالإضافة الى (لوسيان بيرنهارد) مثل الرسام والمصمم (لودفيغ هوهلوين) (Ludwig Hohlwein) و(هانز رودي أردت) (Hans Rudi Erdt) و(يوليوس غبنكز) (Julius Gipkens) و(يوليوس كلينغر) (Julius Klinger).

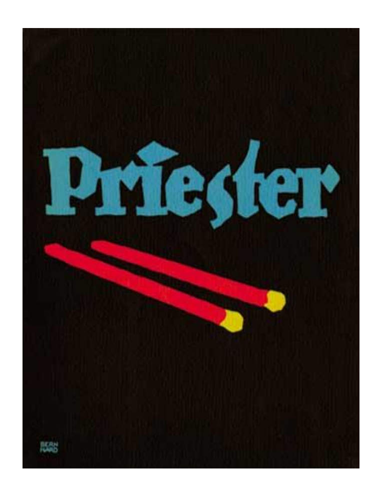
المصمم الألماني الشهير لوسيان بيرنهارد (Lucian Bernhard)

المولود في العام ١٨٨٣، أحد أهم مصممي الملصقات في تاريخ الفن. وما تزال تصاميمه الواسعة الانتشار تحافظ على مركز الصدارة في عالم التصميم والإعلان، وتؤكد على المكانة الرفيعة التي تبوأها. كما في شكل (٥٨) الذي يوضح أحد اعماله في تصميم الاعلان، جنّد بيرنهارد منذ بداية الحرب العالمية الأولى من دون أن يذهب إلى الجبهة، بل ذهب بفضل قدراته الفنية بأتجاه الرسم التمويهي على المباني والطائرات، ليساهم بعد الحرب في تصميم ملصقات لحملات الإعلان عن قروض الحرب التي كانت تديرها القيادة العليا للقوات المسلحة. وبعد انتهاء الحرب في العام ١٩١٨، صمم بيرنهارد الملصقات الأولى برعاية الحزب الجمهوري الذي يدعو إلى النظام والقانون والتصويت لصالح أول جمعية وطنية، لتصبح شاحنات المناجم كافة في برلين تحمل قبيل الانتخابات ملصقات بيرنهارد من جهتيها الأمامية والخلفية.



شكل (٥٨) ملصق أعلاني (لوسيان بيرنهارد)

ويضيء بيرنهارد جوانب من حياته وتوجهاته الفنية، حين صرّح في العام ١٩٢٠ "أبصرت النور في يوم ١٥ من شهر آذار (مارس)، معتزماً أن أصبح نجماً سينمائياً. ولسوء الحظ لم تكن الأفلام على استعداد لاستقبالي، فذهبت أتجول مع أفكاري الذهبية من شارع "بروديستراس" نحو لندن، حيث تشبّث بي اختصاصي الإعلان الشهير "إرنست غروالد" (Ernst Growald) وعرض عليّ فوراً ٢٠ ماركة إن تخليت عن حلمي المستحيل لأنتقل إلى فن الملصقات، وافقت على عرضه وأبتكرت من بعض أعواد الثقاب في مقهى "بوار كافيه الـ"بلاكتسل" (Plakatstil) أي أسلوب الملصق الألماني الجديد الذي ما يزال حتى اليوم دارجاً في العديد من مظاهر الموضة". كمافي الشكل (٥٩). الملصق الذي صممه وفاز بالجائزة الاولى لمسابقة الملصق برعاية شركة مباريات برلين وكان في الثامنة عشرة من عمره، الذي ولد نمطاً جديداً وثورة في عالم الاعلان عن طريق الاستفادة من اللون الغامق والصور الصارخة والحد الأدنى من استعمال الحروف، ادى الى حدوث تغيير جذري من نمط تلك الحقبة المعقدة بصرياً من الفن الحديث.



شكل (٥٩) ملصق أعلاني (لوسيان بيرنهارد)

ويعتبر بيرنهارد أول مصمم ترك أثراً في تاريخ التصميم في ألمانيا، فهو الذي شكّل الـ"بلاكاتسيل" وهو الملصق الموضوعي الذي بدأ يتطور بطريقة جديدة منذ بداية القرن العشرين، ويشار إلى أن فن الملصق الجديد بدأ بالانتشار في ألمانيا، إذ أصبحت كل من مدينتي برلين وميونخ مركزين للتصاميم، وشهدت حراكاً في معارض الملصقات التي تعرض على نحو منتظم.

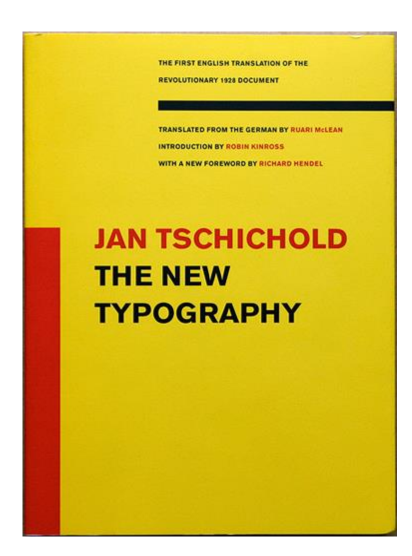
كما يعتبر أول من تم تعيينه أستاذاً في تصميم الملصق والإعلان في مدرسة برلين للفنون والحرف اليدوية عام ١٩٢٣، كما ابتكر شعارات للشركات الكبرى، وأتخذ الخطوة الأولى لتحقيق فكرة الهوية المشتركة التي بدأت حالياً تطور إمكاناتها الرئيسة والشاملة.

وما تزال بعض العلامات التجارية التي صممها بيرنهارد لشركات كبرى مثل بوش وستيلر وأودي مستعملة حتى الآن. ورغم عدم تعلق اسم المصمم بتصاميمه، إلا أن ابتكاراته حققت فعاليتها وحضورها على نطاق واسع من العالم. كمافي شكل(٦٠).



شكل (٦٠) علامة تجارية (لوسيان بيرنهارد)

بعد ذلك تطور الاسلوب الالماني وأعلن موت الطباعة في ١٩٢٨ في كتاب (Jan Tschichold) شكل (٦١) الذي أنها كتابته، ونرى فيه فلسفته الخاصة نحو الطباعة الجديدة، هذا الكتاب كان بمثابة قائمة شحن للتصميم الحديث الذي غير فيها كل الخطوط التي أنتقدت بفضل التصميم الذي لايركز على صفحة العنوان.



شكل (٦١) كتاب (Jan Tschichold)

وأشار (Jan Tschichold) الى أهمية استعمال التصوير الفوتوغرافي في المادة المطبوعة. كما نصح بأستعمال الحجوم الورقية القياسية، وشرح بوضوح

كيفية أستعمال الحجوم المختلفة بطريقة فعالة عن طريق الأوزان. وأستعمال الفضاء والفترات البيضاء كعناصر تصميم لفصل وتنظيم المادة، حتى نرى اليوم الطباعة كعمل قياسي.

بيتر بيرنس (Peter Behrens)

ولد ١٤ أبريل ١٨٦٨ في هامبورغ وتوفي في برلين ٢٧ فبراير ١٩٤٠. وكان مؤسس العمارة الصناعية الحديثة والتصميم الصناعي الحديث. ولكن قبل ان يصبح مهندساً معمارياً كان رساماً في شبابه ومصمم الفن الحديث من الفن الزخرفي والتصميم الطباعي.

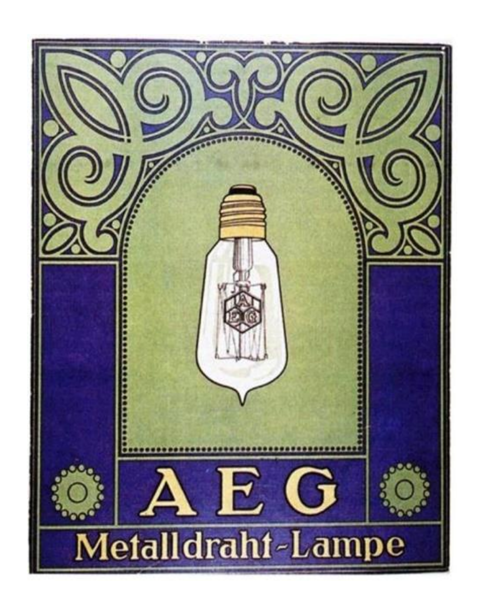
مصمم طباعي في المانيا وضع نظريته في فلسفة التصميم والتي دعاها (الموضوعية الجديدة) (New Objectivity) التي أكدت على تكنولوجيا، وعمليات التصنيع، والوظيفة، وشددت على إخضاع الأسلوب أو النمط التصميمي، الى الغرض التصميمي، وقد أكدت النظرية على الرصانة والقوة في التصميم ومراعات الاتصال البصري والاستعمال الأمثل للتصميم وعناصره.

في ١٩٠٧ دُعي بيرنس من قبل (بول جوردن) (Paul Jordan) العضو المنتدب لـ (AEG) ليصبح كبير المصممين للشركة العامة للكهرباء ومقرها برلين. وبدأ العمل على ملصقات الدعاية لهذه الشركة الألمانية الكبيرة. كما إنه يعمل على تصاميم المنتجات الكهربائية المستعملة يومياً. التي تم تصميم معظمها كقطع فنية عن طريق شكلها والديكورات الزخرفية الفنية التأريخية المستعملة فيها. وكان هناك فرصة لبيرنس لتصميم الشعار الجديد لشركة المنتجات الحديثة (AEG) شكل (٦٢).

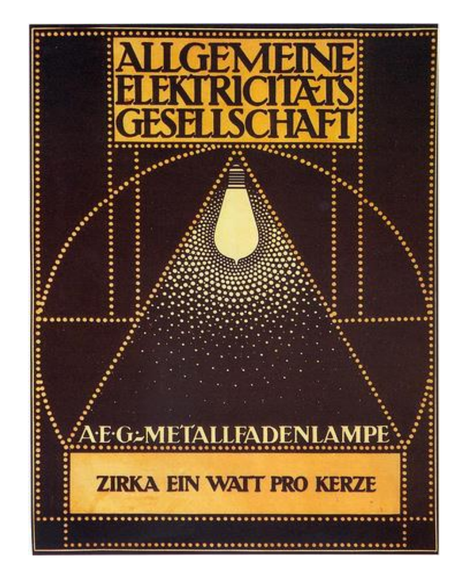


شكل (٦٢) شعار (AEG) تصميم بيتر بيرنس

الذي كان بمثابة الهوية الجديدة للشركة، وحقق معه النجاح بأعتباره أول مواطن الماني في الدول الاوربية يصمم هوية مؤسسية معقدة كان ذلك الخطوة الأولى لربط الفن بالصناعة بالكيفية التي نعرفها اليوم. وكان (بيتر بيرنس) الرائد في العديد من مجالات التصميم في النصف الأول من القرن العشرين، وأصبحت أفكاره مؤثرة في جميع أنحاء العالم الصناعي من قبل طلابه، وخاصة من قبل والتر غروبيوس، ميس فان دير روه ولوكوربوزييه. وظهرت له تأثيرات كبيرة خاصة في تكوين مفهوم الهوية المؤسسية. كما في الاشكال (٦٣– ٦٤) التي توضح الملصات التي صممها بيرنس الى مؤسسة (AEG). عن طريق استعماله في التصاميم نفس الشعار على نحو دائم، ما يمكن اعتباره أول نظام متماسك للهوية البصرية (Visual identity system) والحروف الطباعية الرومانية، والشبكات الهندسية لوضع التصاميم الطباعية للكتلوجات والملصقات وغيرها من المواد المطبوعة للشركة ومنتجاتها.



شكل (٦٣) ملصق تصميم بيتر بيرنس




شكل (٦٤) ملصق تصميم بيتر بيرنس

٣- المدرسة الأمريكية

الولايات المتحدة الامريكية تلك الدولة التي إستطاعت أن تحقق تقدماً كبيراً في ولوج مجتمعاتها الى مرحلة مابعد الحداثة، إذ أستطاعت تشكيل مركز إستقطاب ثقافي عالٍ، أخذ يمارس بما يمتلكه من إمكانات واسعة تأثيراً عالمياً في مختلف مجالات الحياة، ومنها المجال الثقافي والفني والفكري، إذ كان إعتمادها على المنتج الثقافي والفكري الاوربي، وسعيها الى تقديم صورة لذلك المنتج يعكس ثقافتها، فليس بالغريب أن نجد عدة إسهامات للمدرسة الأمريكية في مجال مابعد الحداثة التي تعكس الخصوصية الثقافية الامريكية، التي من أبرز سماتها الثقافة، الاستهلاك، البرغماتية، التنوع، فهم مجتمع مهاجرين يكون التنوع الثقافي ركناً اساسياً في تكوينه، ولكونه يميل الى الحياة العملية فهو أكثر ركوناً الى البرغماتية في سلوكه، ولكون النمو الاقتصادي السريع الذي تشهده، ماجعل ثقافة الاستهلاك هي السائدة لكي تكون معادلة لثقافة الإنتاج. مما أدى الى ظهور الحركة الفنية التي تروج للإنتاج والاستهلاك والتي كان لها مساهمة فعالة وكبيرة وكانت في الحقيقة ثورة في التصميم الطباعي، حقاً كانت واحدة من

أولى حركات الإستكشاف للإمكانات المعرفية للطباعة والسماح لها بأن تصبح أحسن بكثير مما كان سابقاً. إذ كانت الطباعة شديدة التغيير الى القواعد التقليدية في التصميم والذي نظرلها كنوع يخدم الكلمة المكتوبة. هذه التقانة الجديدة والمحررة مهدت الطريق لتجارب أكثر من هذا النوع لاحقاً في التأريخ.

وكان لظهور مدرسة الباوهاوس حركة لتغيير مبادئ التصميم وإعتقاداته، وحددت مبادئ التصميم السويسري مع الروسي لتكوين الاسلوب الطباعي الدولي. هذه النظرة المتحررة الجديدة للتصميم سوف تكسح الكرة الارضية قريباً الى قواعد المكان الصارمة تلك الاهمية الموضوعية الواضحة للتصميم.

في أوائل الستينات ظهر أستعمال الصورة والتصوير والذي أحرز تقدماً في تشريع الشكل الفني. إذ بدت حركة جديدة مثيرة وتحتوي على الغريب عند التركيب، والعلاقة بين التصويرية ومابعد الحداثة أدت الى حركات في التصميم الطباعي سهلت الرؤية لبعض الفلاسفة أن يجدوا في أعمال بعض المصممين لمابعد الحداثة، مبادئ تصميم متحرر، تطلب سنوات من الدراسة والممارسة لإتقان تصميم حديث وسهل الوصول بكثير الى مدى أكبر من المتلقين.

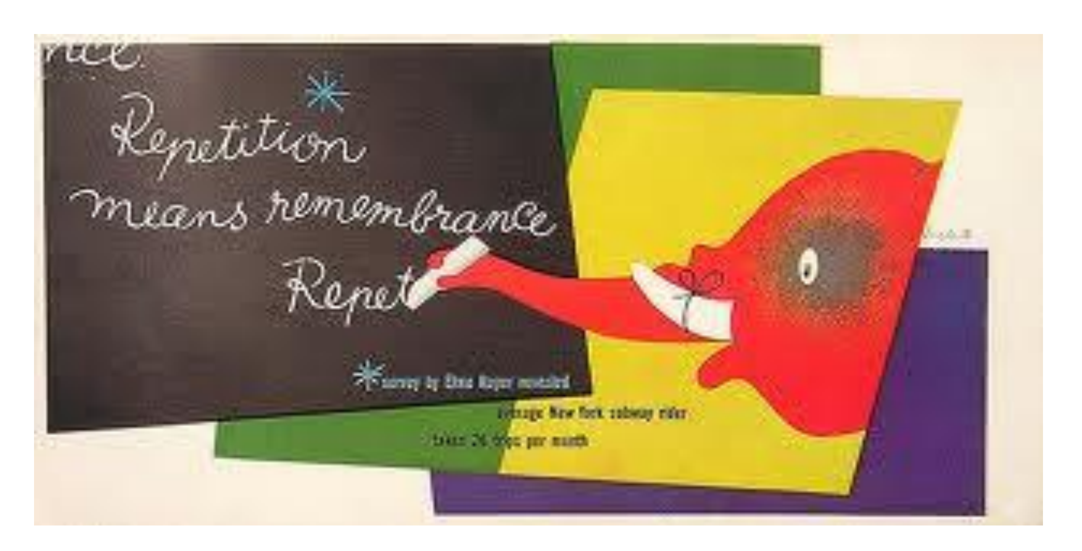
بول راند (Paul Rand)

اصبحت نيويورك في الفترة الواقعة بين عامي ١٩٤٠- ١٩٦٠ مركزاً رئيساً للأبتكار في التصميم الطباعي فضلاً عن الفنون التشكيلية الأخرى التي كان لها رواج كبير في تلك الفترة في نيويورك.

(خلال سنوات الاربعينات برز المصمم الطباعي الامريكي (بول راند) (Paul Rand) ١٩١٩-١٩٩٦، واضعاً منهجه الشخصي في التصميم الطباعي، والذي أمتاز بالابتكار والمعاصرة ، إذ بدأ (راند) في استقاء الوانه الحيوية وفهمه المعاصر للأشكال من اعمال كبار الفنانين التشكيليين أمثال بول كلي وفاسلي كاندنسكي وبابلو بيكاسو.

ففي عام ١٩٧٤ على سبيل المثال صمم (راند) لشركة مترو نيويورك ملصقاً شكل (٦٥) تألف من أشكال هندسية بأستعمال الالوان الاساس والثانوية ورسم

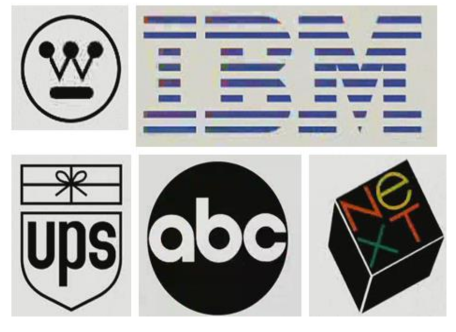
تجريدي مبسط جداً لتوضيح الفكرة من الملصق وتحقيق الهدف الاعلاني له. وقد استعمل رسماً مبسطاً لرأس فيل وقد وضع بقعة لونية على عينه لإصال رسالة للمعلنين تنبههم الى إمكانية الاعلان في محطات وعربات المترو للوصول بقوة الى جميع الفئأت من الناس، وكان استعمال الفيل للدلالة على ضخامة الشرائح التي ستتفرج على الاعلانات في هذه الاماكن، والبساطة في التصميم أعطت إمكانية الترويج لكل انواع السلع والخدمات بلا إستثناء.



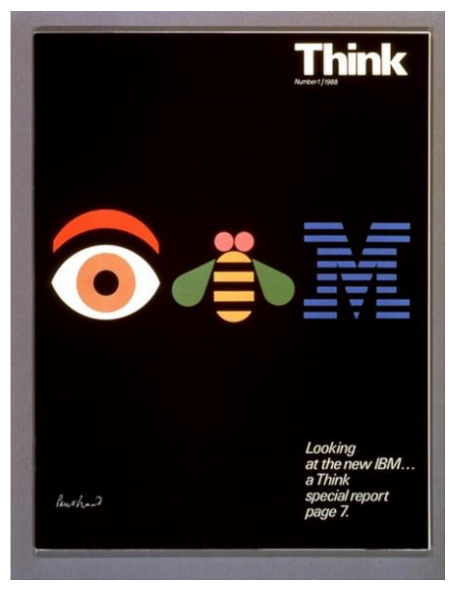
شكل (٦٥) ملصق مترو نيويورك تصميم بول راند

وقد انتشرت تصاميم (بول راند) لتشمل طائفة واسعة من أغلفة الكتب والعلامات التجارية والملصقات الاعلانية فيما بعد. وقد أسهم راند وفق اسلوبه الجديد في وضع العديد من التصاميم وصاغ الكثير من الهويات البصرية والشعارات لكبريات الشركات الامريكية التي زاد طلبها على تصاميمه لمافيها من وعي فني عالٍ وخصوصية مميزة، ومن هذه الشركات مايزال يحتفظ ويعتز بالأعمال التصميمية التي نفذها لهم المصمم المبدع (بول راند) كشركة تكنلوجيا الحاسبات (IBM) شكل (٦٦- ٦٧)، وشبكة (ABC) التلفزيونية الشهيرة، وشركة (والت دزني) (Walt Disney) للإنتاج الفني، وشركة (فورد) (Ford)

للسيارات، تلك الشركات التي شكلت لاحقاً جزءاً مهماً من الهوية البصرية للمنتجات الأمريكية.



شكل (٦٦) مجموعة شعارات تصميم بول راند



شكل (٦٧) ملصق تصميم بول راند لشركة (IBM) عام ١٩٨١

في الخمسينات أصبح الأسلوب الشخصي لبول راند ملهماً للعديد من المصممين الطباعيين الامريكان الذين عملوا مع الشركات متعددة الجنسيات التي بدأت تزيد من طلبها على أفكار هؤلاء المصممين لما لتلك الافكار المتجددة من قوة تأثير وقدرة على إيجاد مفاهيم شكلية معاصرة تتصف بالقوة والديمومة لفترات طويلة دون أن تصيب المتلقي بالملل أو الرتابة، ومن أبرز المصممين الطباعيين في هذه الموجة في الولايات المتحدة (ليستر بيل) (Lester Beall)، و(سول باس) (Saul Bass)، والشريكان (توم كيسمار) (Tom Geismar) و(أيفان جيرميف) (Ivan Chermayeff) اللذان أسسا شركة تصميم طباعي بأسم (Chermayeff & Geismar) وقدما عدداً مهماً من التصاميم الطباعية المتميزة.

مما تقدم يمكن القول إن (راند) ترك أثراً كبيراً على التصميم الطباعي لأمريكا وذلك بفضل تصاميمه لشعارات الشركات. تحقيقاً للهوية البصرية.

ميلتون جلاسر (Milton–Glaser)

ولد المصمم الطباعي (ميلتون جلاسر) (Milton–Glaser) في ٢٦ حزيران ١٩٢٩ بمدينة نيويورك وقد درس الموسيقى في المدرسة العليا للموسيقى والفنون. كما درس الطباعة في أكادمية الفنون الجميلة في بولونيا عن طريق منحة فولبرايت وتخرج منها عام ١٩٥١. تميزت أعماله بالبساطة والمباشرة ويستعمل أي وسيلة أو أسلوب لحل المشكلة. عام ١٩٧٤ بدأ العمل في تأسيس الاستوديو الخاص به، إذ زاد وتنوع عمله بمواضيع مختلفة وبشكل واسع ومن أهمها تصميم مجلة نيويورك الذي كان من مؤسسيها، وإنجاز لوحة جدارية من ٦٠٠ قدم لمبنى المكتب الاتحادي في أنديانا بولس.

خلال حياته المهنية كان له تأثير كبير على المعاصرة في التصميم الطباعي إذ حصل على العديد من الجوائز مثل نوادي الفنون والمعهد الامريكي للفنون الكرافيكية وجمعية الرسامين وغيرها، ومنذ تأسيس مشغله الخاص عام ١٩٧٤ في ولاية مانهاتن، مازال ينتج العديد من الشعارات ويصمم المواقع والكتيبات وغيرها، فضلاً عن أعمال التصاميم الداخلية والمعارض والمطاعم والفنادق وكذلك التعبئة والتغليف، ويضم مشغله مصممين بالاضافة إليه.

ومن أهم أعماله التصميمية شعار أحب نيويورك كما في شكل (٦٨) والعلامة التجارية لبيرة (بروكلين).



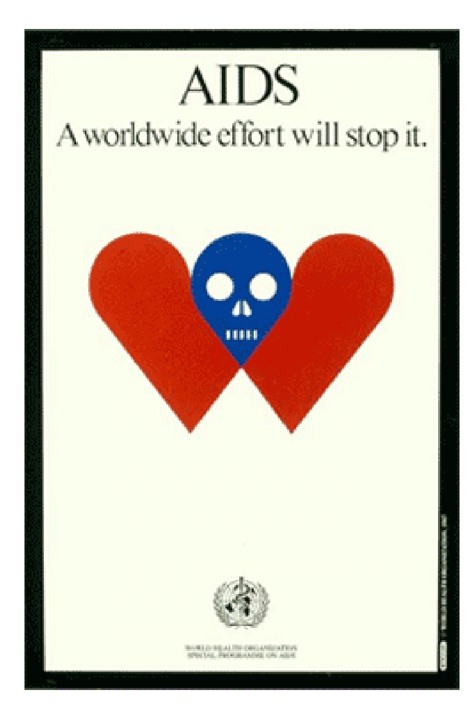
شكل (٦٨) شعار تصميم (ميلتون جلاسر)
عام ١٩٧٣

في عام ٢٠٠٤ فاز بجائزة انجاز العمر في متحف كوبر هيويت، ومنح المدالية الوطنية للفنون من قبل الرئيس الامريكي باراك أوباما في عام ٢٠٠٩.
وأقام العديد من المعارض الشخصية في مدن مختلفة من العالم:

- متحف الفن الحديث نيويورك ١٩٧٥
- مركز جورج بومبيدو، باريس ١٩٧٧
- معرض هوتون، والاتحاد كوبر نيويورك ١٩٨٤
- متحف فيتشنزا ١٩٨٩.

يقول جلاسر بعد أن وجه له سؤال ماهي أفضل لحظة في اليوم؟ يقول عندما تنبثق فكرة جديدة من العمق في ذهني لتكون في الجزء الأمامي من الدماغ.

يختار جلاسر الالوان والاشكال الأكثر وضوحاً والفكرة البسيطة مضمناً اللحظة التي يعيش فيها وبالرغم من حبه للأعمال الزخرفية فإن أعماله الأخيرة أمتازت بالبساطة والابتعاد عن الافكار المعقدة، كمافي شكل (٦٩)



شكل (٦٩) ملصق (ميلتون جلاسر)

الذي يمثل ملصقاً عن مرض الآيدز. ويقول كنت على يقين بأن الحداثة هي الطريق لرؤية العالم، لكني بأحدى زياراتي الى روما في وقت مبكر من حياتي ومشاهدة الفنون مثل الباروك والاثار الرومانية والقوطية جعلتني التَجيء الى دراسة تأريخ الفن لكن هذا لايعني الانفصال عن حركة الحداثة. ويعتقد إن التصميم يعتمد إعتماداً كلياً على الاقتصاد ووجوده هو خدمة لمصالح الشركات، إذ إن التجارة هي قلب التصميم وكل مايصمم لها هو التواصل مع الناس عبر تلك المنتجات .

ويقول: لم يتغير عقد هيمنة البيئة الرقمية للتصميم، لقد وجدت أن الطلاب ليس لديهم أي فكرة أو أي قدرة لتمثيل أفكارهم عن طريق الرسم ويشدد الى ضرورة أن يتوجه المصمم الى القلم والفرشاة والورق قبل أن يذهب الى الكمبيوتر، ولكنه يجد أن الادوات الرقمية لها دور مفيد جداً.

ويتميز أسلوبه بالبراعة، والانتقائية والوضوح. ينقلها في أقل عدد ممكن من العناصر، وعدد كبير من المفاهيم الجمالية في قطعة بصرية. وفي تصاميمه يمكننا أن نرى تأثيرات جديدة وتقانات مختلفة التي لم يتم استكشافها من قبل، ودمج النص والصورة في جمالية متناغمة، وتوحيد الفن والاتصالات، لتحقيق العاطفة الحسية والوظيفة، والتنافس مع مجموعة متنوعة في العمل له محققاً نجاحاً كبيراً في أوروبا.

مما تقدم نلاحظ إن مصمم مابعد الحداثة إتبع حرية بطريقة جديدة بسيطة ورمزية جعلت المتلقي يتفاعل ليستوعب ويفهم الاختلافات المعقدة في تحديد المعنى، عن طريق أستعمال لغة الصورة الرمزية التي يمكن إعتمادها من قبل المصمم بشكل قصدي، لكي يستطيع المتلقي البحث والكشف للمس المعاني المخفية خلف هذه اللغة. والتي هدف المصمم فيها هو التجريد والتبسيط والانفتاح بالمعنى، وتشجيع مشاركة المتلقي على فهم المعنى في تركيبته التصميمية الجديدة، من أجل جذب الانتباه. ويمكن القول إن المصمم إتبع ثقافة مرئية يتم عن طريقها التركيز على أهمية النظر والرؤية التي تحقق القوة

الادراكية والاتصالية المرئية للمتلقي مع التصميم المطبوع لأضفاء الطابع الجديد العالمي.

وأن فن تصميم ما بعد الحداثة هو مشروع لإعادة إكتشاف القواعد المنظمة للإبداع الفني بغية كسر التقاليد لتحقيق هوية فنية جديدة والتي تصاحبها سلسلة من التفرقات والمراوغات المتقلبة المتسمة بطابع درامي متداخل مع شتى صنوف المعرفة وإجراءاتها لتحقيق رؤية فنية موضوعية جديدة. وبهذا سجل تصميم مابعد الحداثة ولاءه للصورة والشكل واصبح النص متراجعاً أو تابعاً في تبادلية تاريخية تعيد نفسها على الدوام بمحتوى مختلف، ولكنها لحظة مفارقة في الخطاب البصري سجلت حضورها في فن التصميم الطباعي مهما كانت صيغتها وتبدياتها الاسلوبية.

وأن التصميم الطباعي المعاصر رافقه العديد من التطورات الجديدة أما في الاسلوب أو في المحتوى، إذ إن التحولات الكبيرة التي حصلت على سبيل المثال، التفاعل المتزايد مع اجهزة الكمبيوتر حولت التصميم الطباعي من وجود ثابت أساساً الى وسيلة نقل حيوية وعلى نحو متزايد. في السنوات الاخيرة، وإن برامج معالجة الصور أصبحت أكثر تعقيداً بكثير مما كانت عليه برامج الرسم، بحيث يمكن لجميع أنحاء العالم اليوم تحقيق الخيال الى واقع أرقى حتى من جميع وكالات الانباء. أدى ذلك الى حدوث تطور في مجالات الاعلان والدعاية وكذلك عن طريق اليوتيوب وارسالها عبرة الالياف في شبكة الانترنت، هذه الثورة الرقمية اعطت للمصمم الحرية بالتعامل مع برامج الكمبيوتر التي تسمح بتطور الافكار بسرعة وبصورة مختلفة عما كانت فيه، واصبح بأمكان المصمم التلاعب بالافكار والرموز والقيام بعمليات رقمية مختلفة.

إن التطور الديناميكي لمجتمعنا المعاصر يتطلب فناً مواكباً ومعبراً ومتجدداً، وبناء على تلك التطورات فإن فن الملصق أصبح من الفنون الهامة والضرورية للمجتمعات الإنسانية باعتباره أداة إعلامية قوية تزودنا بالمعلومات المختلفة، وكوسيلة اتصال مساعدة، وجدير بالذكر أن الكثير من النقاد يعتبرون

أن فن الملصق وصل اليوم إلى حد التألق المحترف، بأعتباره ظاهرة إعلامية وجمالية تاريخية.

إن التغيرات السياسية قد لعبت دوراً فعالاً فى تحول البنية التصميمية العالمية، اذ تنطوى على فكر فلسفي مفاهيمي قوامه العمق الاستراتيجي لثقافة التغير السائدة في عصر المعلوماتية، هذا كما لعب التحول العقلي لعالم الحداثة دور الصدارة فى بنية مفهوم طبيعة العمل الفني التصميمي، وسيطرت العقلانية العلمية على مقدرات الامور، وانطلق فكراً فلسفياً متحرراً يبحث عن الجديد، ويتصدى بل ويهيمن على التحديات وينسج قيماً حداثيةً متوافقةً وايديولوجيا العصر، عبر تلك المسيرة – الحداثة، وما بعد الحداثة، وبوحياً من المفهوم الفلسفي للتحول العقلي والبحث فى كيان جوهر القيم، تبدلت الكيانات الكلاسيكية بأخرى متجانسة مع تجلي الثقافة العلمية، وصار العلم هو المحرك لثقافة الزمن والباحث عن بناء ثقافة المستقبل، ووقف فن التصميم الطباعي لينصهر فى واقعية الحداثة وما بعدها ومابعد مابعده، وتحولت الدلالات التعبيرية الى كيان مفاهيمي بسحر تشكيلي متنكر يصعب إدراكه، الا ان هذا السحر نسج هالة من الاحساس الجمالي الرمزي، وتغيرت طبيعة فن التصميم الطباعي بتغير طبيعة الزمن، وتحول المفهوم الاستطيقي لفن التصميم من الثبات الكلاسيكي الرصين الى التأرجح المفاهيمي المتواري الذي يبحث فى مغزى قضايا الرسوخ الانساني بنسق فلسفي خالص.

الفصل الخامس

قراءة تحليلية نقدية لنماذج من الملصقات الثقافية الفنية

الفصل الخامس

قراءة تحليلية نقدية لنماذج من الملصقات الثقافية الفنية

إن هذه القراءة التحليلية تعد منهج للحصول الى المعرفة الجديدة. إذ إن كل تحليل يفترض مقدماً تركيباً، لأنه إذا لم يكن أمام الذهن شيء مترابط، فإنه لا يستطيع أن يحل أو يفك. ويتقدم الذهن في منهج التحليل من المركب إلى البسيط، من العرضي إلى الجوهري، ومن التنوع إلى الوحدة. والغرض من ذلك إدراك الأجزاء لهذا الكل وإقامة الروابط بينها، ومعرفة القوانين التي تحكمها.

لقد تم اختيار بعض من الملصقات الثقافية الفنية للدول (المانيا، هولند، سويسرا، فرنسا، أميريكا) للفترة من (٢٠٠٤ – ٢٠١٤) كأنموذج، وذلك لكون هذه الفترة تمثل المعاصرة وهي الفترة التي أزدهر فيها فن الملصق وأنتشر في هذه الدول. وتحليلها على ضوء ماجاءت به الفصول السابقة من مؤشرات علمية، ومن ثم القيام بأجراء نقد تحليلي لكل أنموذج، لأن النقد ينظر الى الاعمال الفنية بمرونة وبأسس مختلفة في كل عمل فني، إذ يوجه النقد الانتباه إلى الشكل الظاهري للعمل الفني والطريقة التي تم بناءه الشكلي بها، ثم ينتقل إلى معاني الرموز، والروح التعبيرية للعمل ككل، ويزيل الغموض ويوضح المضامين الفكرية داخل العمل الفني في سياق الأحداث التي تدور في المجتمع. وقد تم الاعتماد على النقد بواسطة القواعد* .

ويتفرع عن هذا النوع ثلاثة طرق في النقد الفني المعاصر هي (الاستقرائية،

---

* وهو الذي يقوم فيه الحكم على العمل الفني بناءً على معايير خاصة بالقيمة، فلا يكفي أن يقوم الناقد بوصف العمل الفني، بل لابد من تفحص خصائص العمل الداخلية، وتبرير الكيفية التي أدت إلى القول بأن هذا العمل جيد وبأي درجة من الجودة. هذه المبررات هي معيار الجودة التي يقيس بواسطتها الناقد جودة الأعمال الفنية الأخرى من نفس الاتجاه أو المدرسة الفنية.

والاستنتاجية أوالاستدلالية، والتداخلية)*.

إذ تم الاعتماد على طريقتي الاستقراء والاستنتاج أو الاستدلال في النقد التحليلي للنماذج، للوصول الى الهدف الرئيس من تأليف هذا الكتاب وهو بناء مرتكزات اساسية لنظرية فن التصميم الطباعي المعاصر. وفيما يلي تحليل للنماذج المختارة ومناقشتها.

---

* الطريقة الاستقرائية: (The Inductive Approach)

وتعتمد هذه الطريقة على جمع الحقائق حول العمل الفني بأسلوب قائم على إعداد قائمة جرد أو تعداد للعناصر البصرية، ووصف العلاقات بين هذه العناصر، وتلخيص الانطباعات حول جوهر ومعنى الأشياء التي ترى في العمل الفني بعد التأكد من فحصها فحصاً كاملا ويحاول النقاد في هذه الطريقة تجنب الانفعالات العاطفية والأحكام المتسرعة وغير الناضجة ولا يرى المنظرون لهذه الطريقة، عند إعداد قائمة الجرد للعناصر البصرية، ضرورة لإعطاء أحكام على أهمية أو جودة العمل الفني إلا أن للناقد الحرية في إعطاء أحكام إذا حبذ هو ذلك .

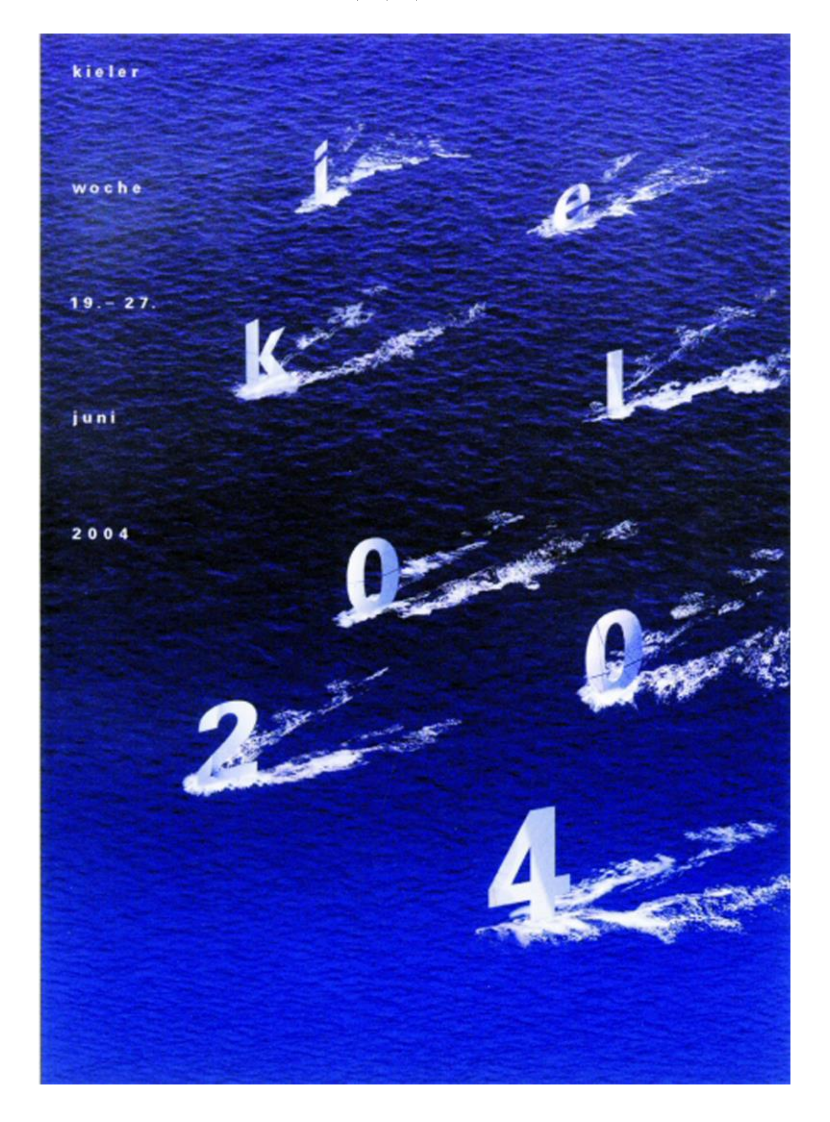
- الطريقة الاستنتاجية أوالاستدلالية :(The Deductive Approach)

ويستعمل بعض النقاد الطريقة الاستنتاجية لأنها تسمح بالاستدلال بمعايير محددة للحكم على جودة العمل الفني، بدراسته لرؤية إذا ما كان يعرض دلائل تحقق أو لا تحقق المعيار، ثم تقرير ما إذا كان العمل مقنعاً أم لا عند الحكم .

- الطريقة التداخلية :(The Interactive Approach)

تستعمل الطريقة التداخلية في النقد بواسطة مجموعة من الناس الذين يخضعون العمل الفني للجدل ويناقشون معناه بواسطة الطريقة الاستقرائية، إذ يعتمد النقاش على الخطوات نفسها التي عُينت للطريقة الاستقرائية. وبعد الانتهاء من النقاش الاستقرائي، يلجأ الناقد إلى وضع فرضية أو فرضيات حول معنى العمل الفني ويشير إلى الخصائص التي تبدو مؤكدة على تلك الفرضيات، ويقوم بدراستها إن لزم ذلك عن طريق البحث والتبصر في الآراء المختلفة حول العمل الفني وتعتبر هذه الطريقة، طريقة تحليلية، فعن طريق الآراء المختلفة يتمكن الناقد من أغناء فهمنا للعمل، وكلما كان هناك إجماع الآراء حول العمل الفني كلما دل ذلك على جودته .

أنموذج رقم (١)



موضوع الملصق: Woche Kieler (مهرجان الصيف للإبحار) [١]

أسم المصمم: Heribert Birnbach

البلد: المانيا

سنة الإنجاز: ٢٠٠٤

1- http://www.graphics.com/article-old/inversion-type-and-image-trade-roles

تاريخ الدخول الى الموقع ٧/٣/ ٢٠١٤

بنية التصميم

اظهر المصمم تنظيماً شكلياً متوازناً في توزيع الاشكال أدى الى حوار فكري مع المدركات الحسية والجمالية لدى المتلقي، في البنية السطحية للملصق، فضلاً عن الايقاع الذي اظهره المصم عن طريق توزيع الحروف والارقام وسيرها في اتجاه واحد هو عكس تيار الماء أعطت رؤية فنية جميلة لتحقيق الهدف الوظيفي، محاولاً إيصال المعنى للمتلقي عن طريق البنية العميقة الكامنة خلف البنية السطحية للملصق المتمثلة بموضوع الابحار الصيفي. أما تقانة الملصق نفذت بالحاسوب بطريقة تراكب الحروف والارقام على صورة لبحر كانت تغطي ارضية الملصق عبر برامج التصميم المتاحة للمصمم وتم طبعه بطريقة الأوفسيت بلونين هما الاسود والازرق.

خصائص البنية

تم بناء الشكل التصميمي الجديد للملصق بقصدية كي يؤدي الى نسق مثير سيكولوجياً وجمالياً لتوجيه المتلقي الى قراءتها على المستوى القصدي، وترابطها وتناسقها مع مضمون الفكرة للبنية العميقة وتحويلها الى بنية إيجابية فاعلة. إذ اتسم الملصق بالكلية أي التماسك الداخلي عن طريق العلاقة التفاعلية لتكامل المعنى الوظيفي، الذي يقصد المصمم الوصول اليه، بالاعتماد على التنظيم الذاتي في تكوين العلاقات بين الاشكال العائمة، لونية كانت أم شكلية لتحقيق البنية التصميمية وحفظ وحدتها الكلية.

قوى استراتيجية التصميم

تعد الفكرة الرئيسة للتصميم هي مهرجان الصيف للإبحار، قدم لمسابقة الملصقات السنوية لحدث الإبحار ومهرجان الصيف، على مضيق كييل في ألمانيا.

أظهر المصمم رسائل من حروف ثنائية الأبعاد تعوم عبر البحر كأنها تزف كالياقوت في درب من السباحة العكسية تشكل في الماء وراء كل حرف

شكل V ، مما يجعلها تشبه المراكب الشراعية في قطع طريق سطح الماء. نفذ المصمم هذا المفهوم البسيط في التفاصيل لكسر المألوف في تصميم الملصق. وهو إبداع جديد في تمثيل الواقع. أدى الى تحقيق وظيفي وجمالي، عن طريق التوزيع الدينامي في البنية التصميمية المتمثل بالحروف والارقام التي تشير الى السنة التي أقيم فيها المهرجان. لقد وضع المصمم أسم موضوع الملصق والسنة في الجانب الايسر وبشكل عمودي في الملصق لتوضيح الموضوع لكن أعتمد على قانون الصغر، محاولاً تصغيرها كي لاتكون ذات تأثير مباشر وأعطى الهيمنة الى بعض من الحروف الاولى لأسم الموضوع والسنة التي أقيم فيها المهرجان، لتوزيعها في الملصق بأبعاد متساوية عائمة في الماء. محاولاً إنشاء علاقة تصميمية بين أشكال الحروف والارقام، عن طريق علاقة الجزء بالجزء المتمثلة بعلاقة الحروف والارقام فيما بينها، وعلاقة الجزء بالكل من ترابط كل حرف ورقم بمضمون الملصق والفكرة الكلية. عن طريق تفكيكها وإعادة تركيبها على شكل مراكب تسير في البحر، وإيجاد قراءة رمزية جديدة إبتكارية للأشكال وهي مفككة، فضلاً عن البساطة والوضوح في التصميم، وتنظيم أشكال الحروف والارقام محورياً بأتجاه اليسار أعطى حركةً ومعنى إتصالياً قوياً مؤثراً وعلاقة إدراكية تمثيلية جديدة بين التصميم والمتلقي تعد مبدعة. معتمداً قانون الاختلاف الذي ينص على تميز الشكل وابتكاريته، ضمن قوانين إدراك الشكل إذ أوجد تعبيراً دالاً عن المدلول لكن بطريقة غير مباشرة تدل على ثقافة المصمم.

قوانين استراتيجيات التصميم

حاول المصمم ربط العناصر بقوة عن طريق الانسجام اللوني والشكلي وحركة السباحة للحروف والارقام في إتجاه واحد عكس إتجاه سير الماء، ما أعطاها انطباع السفن الشراعية، كذلك هناك صوت بصري واحد عن طريق تطابق الشكل والمضمون من ناحية المعنى والفكرة، مستعملاً اختزالاً لونياً وشكلياً إذ ظهر الملصق بلونين هما الازرق والاسود وتدرجاتهما لأحداث التباين اللوني. أما الحروف والارقام فقد أدت المعنى المطلوب إيصاله لكن بطريقة بسيطة

ومجردة مستعملاً نوعاً واحداً من انماط الحروف. محاولاً إيجاد نسبة ثابتة في توزيع الاشكال أدت الى حدوث توازن شكلي وحركي بالاتجاه المحوري للملصق. مما أعطى بناءً شكلياً تصميمياً قوياً.

لنقد التحليلي للإنموذج

مما تقدم يمكن القول إن هناك تحول غير متوقع للمصمم في تصور المتلقي، عن طريق تفعيل دور المتلقي لقراءة النص التصميمي في رؤيا بصرية مباشرة من جهة، وداعمة من جهة أخرى، وذلك عن طريق دفع المتلقي لقراءة المقطع العلوي الحروفي المتمثل بحروف الكلمة الخاصة بعنوان الملصق التصميمي ومن ثم قراءة المقطع السفلي من التكوينات والتي جاءت رقمية تمثل الارقام التي تشير الى سنة ٢٠٠٤، وهو يتطلب تفعيلاً لوعي المتلقي لهذه التشكيلة الرقمية والتي عمل المصمم على التوزيع المناسب (التناسق الشكلي للحروف والارقام) دون المساس ببنيتها الشكلية ودون تحطيم وتوزيع الحروف عشوائياً، فهو من جانب حقق بناءً حروفياً ورقمياً لكنه ذو دلالات تحمل معنى وتاريخَ المنجز. وهو تحدٍ للانتقال ذهاباً وإياباً بين الكلمات والصور، وهي رؤية جديدة للقراءة، لدراسة التركيب الثقافي للصورة البصرية في التصميم، وهي تعد نقطة مركزية في العملية التصميمية التي يصنع المعنى عن طريقها في سياق ثقافي، وذلك لكسر السياق التقليدي. من أجل تحقيق صورة الثقافة البصرية وربطها بالمعاصرة.

أنموذج رقم (٢)



موضوع الملصق : (Great Lakes Folk Festival)

(مهرجان البحيرات العظمى الشعبي).[١]

أسم المصمم: Michigan State University Museum (متحف جامعة ولاية ميشيغان)

البلد: امريكا.

سنة الانجاز: ٢٠٠٥

1- http://www.greatlakesfolkfest.net/glff2014/?q=node/8 . تاريخ الدخول ٨/ ٣ / ٢٠١٤

بنية التصميم

أظهر المصمم تجريداً شكلياً وبساطة في مضمون الملصق أدت الى تحقيق هدف وظيفي تعبيري وجمالي، أعتمد المصمم التنظيم المركزي العمودي في ترتيب الاشكال، وعلى مبدأ التوازن الشكلي المتماثل في توزيع الاشكال، أي كأن الملصق قسم الى نصفين متماثلة في الشكل والحركة واللون. معتمداً مبدأ التكامل اللوني إذ جعل أرضية الملصق بقيمة الازرق ودرجاته ليرمز الى الماء، وبقيمة البرتقالي جعل لون الكيتار. مما أعطى شداً بصرياً قوياً مؤكداً على وحدة الشكل وتناغمه لونياً وشكلياً في البنية السطحية للملصق، محاولاً إيصال المعنى للمتلقي عن طريق البنية العميقة الكامنة خلف البنية السطحية المتمثلة بموضوع الملصق (مهرجان البحيرات العظمى الشعبي).

أما تقانة الملصق فقد أعتمد على استعمال التجريد والبساطة في التصميم وتمت معالجتها عن طريق برامج التصميم لتحقيق تصميم فعال مترابط مع العناصر التيبواغرافية والخطوط والالوان في البناء الشكلي جميل، وتمت طباعته في ثلاثة الوان بطريقة السكرين (الشاشة الحريرية).

خصائص البنية

اتسمت خصائص البنية بالكلية اي اتساقها وتناسقها داخياً، عن طريق العلاقة التفاعلية، وهو يمثل حصيلة الأجزاء والعلاقات الرابطة بينها ضمن الكل وما يضفيه الكل عليها من خصائص، تَمثلَ ذلك بعلاقة العناصر الكتابية بمضمون الملصق، المتمثل بـ (مهرجان البحيرات العظمى الشعبي) كذلك اتسم الملصق بطابع الهدوء والبساطة، معتمداً على المستوى النسقي، بالأعتماد على العوامل البيئية والثقافية للمجتمع. وهي تعود الى براعة المصمم في البحث عن طريقة جديدة معينة للتعبير عن مضمون الفكرة بحيث تحمل بين ثناياها الجال والوظيفة.

قوى استراتيجية التصميم

إن الفكرة الرئيسة للتصميم هي (مهرجان البحيرات العظمى الشعبي)، وهو مهرجان شعبي وطني يقيمه متحف جامعة ولاية ميشيغان للفنون الشعبية الامريكية في منطقة البحيرات العظمى، إذ يعد أكبر معرض سنوي يقام في المتحف يعرض المساهمات الثقافية التقليدية للدولة وإدائها والفنون الإبداعية، كجزء من استراتيجيتها لتوثيق وتفسير جوانب من الثقافة التقليدية الحالية المعاصرة.

حقق المصمم في هذا الملصق فكرة أبداعية تعتمد على مبدأ التجريد والبساطة في تكوين الموضوع، إذ تم توزيع العناصر الشكلية والكتابية باسلوب تنظيمي عمودي متوازن ومتماثل مما أعطى توازناً متساوياً في توزيع الكتل والاثقال، وجعل ترابط الاشكال عبر علاقة الجزء بالجزء التي تظهر عن طريق ترابط العناصر الكتابية بمضمون الموضوع لتوضيحه وعلاقتها اللونية وتناغمها مع الوان باقي العناصر الكتابية بتوحيدها بقيمة واحدة هي الابيض، كذلك علاقة الجزء بالكل ظهر عن طريق شكل دفة السفينة التي تتوسط شكل الآلة الموسيقية الكيتار، بموضوع الابحار والذي تمثل في عموم الملصق شكل أمواج الماء وحركته التي جعلها المصمم متناظرة بالنسبة للمحور العمودي. وهي تعني موقع المهرجان على ضفة البحيرات. مما حقق معنى إدراكياً واضحاً ومباشراً للمتلقي ضمن قانون البساطة من قوانين إدراك الاشكال، ومعتمداً قانون الانتظام والتقابل، الذي يعني بالتقسيم المنظم والتقابلي للأشكال، ليتم ادراكها عن طريق الرموز التي أختارها المصمم ووضعها للدلالة، كالآلة الموسيقية الكيتار التي ترمز الى إستعمال الموسيقى في المهرجان وكذلك الخطوط والامواج التي ترمز الى موقع المهرجان في منطقة البحيرات مما أعطى تعبير يحقق التوافق بين الدال والمدلول للوصول الى حوار فكري مع المدركات الحسية والجمالية لدى المتلقي لتحقيق الهدف الوظيفي والجمالي.

قوانين استراتيجيات التصميم

قام المصمم بربط العناصر بقوة وصوت بصري واحد عن طريق ترابط الأجزاء والكل لتحقيق الوحدة التصميمية في تطابق الشكل والمضمون.

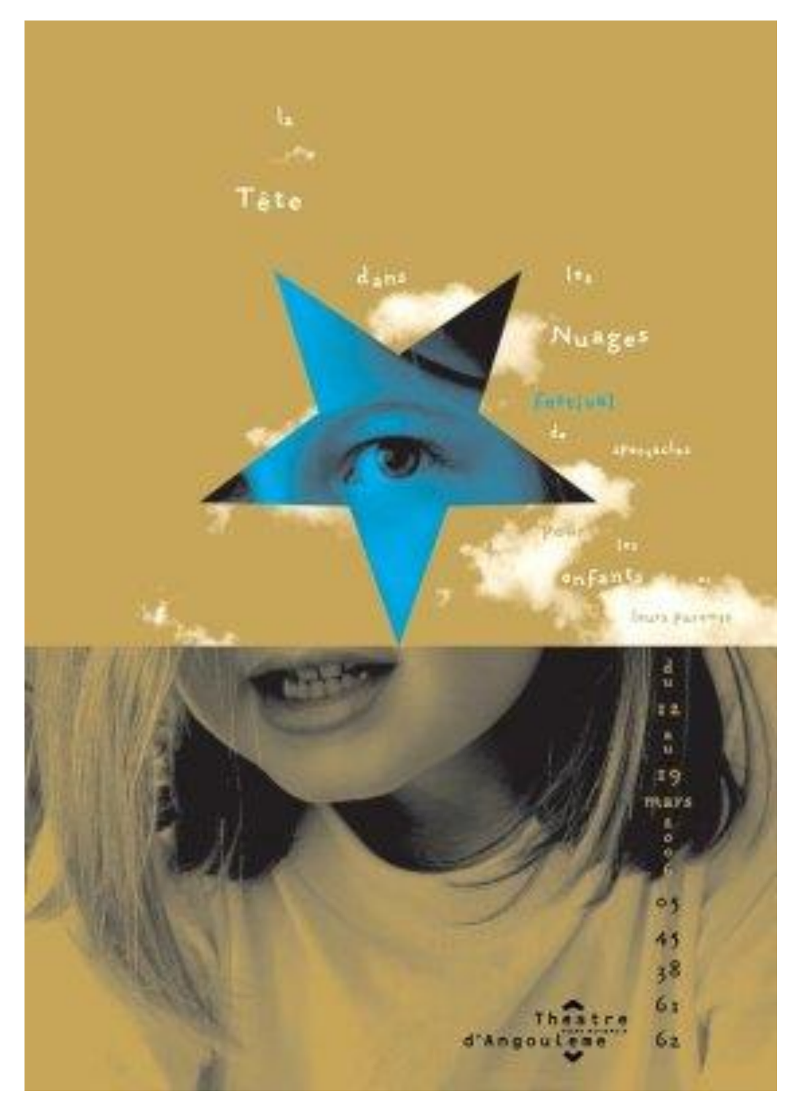
وقد استعمل نوعين من انماط الحروف الكتابية، نوع كبير شغلت أعلى الملصق تمثلت في العنوان الرئيس الذي يوضح موضوع الملصق بقيمة الابيض وعناصر كتابية اصغر وضحت الشهر والايام والسنة التي أقيم فيها المهرجان ايضاً بقيمة الابيض، وضعها داخل آلة الكيتار، وهناك عناصر كتابية اتخذت شكل نصف دائرة تحيط بشكل دفة السفينة كانت صغيرة جداً ولم تتسم بالوضوح والمقروئية مما أدى الى ضعف تلقيها.

إن هيمن شكل الكيتار على مساحة الملصق ككل، أدى الى شد بصري نحو مضمون الاعلان لأنه تميز بقيمة لونية مضادة للأزرق، البرتقالي المحمر في الحدود والبرتقالي ذو القيمة اللونية الفاتحة، مما اعطى تناغماً لونياً وانسجامَ المتضادات، ادت الى توازن شكلي ولوني. استعمل المصمم أختزالاً لونياً وشكلياً، أدى الى بساطة وتجريد الاشكال وسهولة تلقيها. أما فضاء الملصق تميز بقيمة الازرق وتدرجاته عن طريق حركة أمواج البحر التي أعطاها المصمم شكلَ خطوطٍ زخرفية ترمز لها أدت الى حركة وتباين حقق شداً بصرياً وهدفاً وظيفياً وجمالياً.

النقد التحليلي للإنموذج

مما تقدم نلاحظ إن البساطة والتجريد للاشكال التي استعملها المصمم في تصميم الملصق أدت الى أستخلاص الجوهر من الشكل الطبيعى، وعرضه فى شكل جديد بهدف الحصول على نتائج فنية عن طريق الشكل والخط واللون، فتحل بذلك الفكرة المعنوية أو المضمون محل الصورة العضوية أو الشكل الطبيعى حتى وإن بدت غامضة لأنه يعطى الإيحاء بمضمون الفكرة التى يقوم عليها العمل التصميمي، والتى تعبر عن الهدف الذى يسعى إليه المصمم من التجريد بغية الوصول إلى التعبير عن الموضوع تعبيراً قوياً بأسلوب بسيط وعميق فى نفس الوقت يثير فى النفس ردة الفعل.

أنموذج رقم (٣)



موضوع الملصق: "The head in the clouds" Theater festival مهرجان **مسرح (الرأس في الغيوم).**[١]

أسم المصمم: Anette Lenz & Vincent Perrottet

البلد: فرنسا.

سنة الإنجاز: ٢٠٠٦

1- http://www.pinterest.com/pin/82472236899597981

تأريخ الدخول الى الموقع ٩/٣/ ٢٠١٤

بنية التصميم

أظهر المصمم تنظيماً شكلياً مركزياً متوازن عن طريق التركيز على شكل النجمة في المنتصف وشكل الطفلة الذي ساد النصف الثاني من الملصق، أدى الى حوار فكري مع المدركات الحسية والجمالية لدى المتلقي، مؤكداً على وحدة الشكل وتناغمه لونياً وشكلياً في البنية السطحية للملصق، محاولاً إيصال المعنى للمتلقي عن طريق البنية العميقة الكامنة خلف البنية السطحية للملصق المتمثلة بموضوع المهرجان المسرحي. لتحقيق الهدف الوظيفي والجمالي والتعبيري عن طريق أختيار الاشكال وتوافقها مع مضمون الفكرة. أما تقانة الملصق نفذت بالحاسوب عن طريق تراكب الاشكال والصور عبر برامج التصميم المتاحة للمصمم وتم طبعه بطريقة الأوفسيت في أربعة الوان.

خصائص البنية

ظهرت خصائص البنية الشكلية للملصق بمستوى نسقي بنائي، إذ اتسم الملصق بالكلية أي التماسك الداخلي عن طريق العلاقة التفاعلية القائمة بين الاشكال التي أختارها المصمم لتعبر عن المهرجان المسرحي المقام للأطفال لتكامل المعنى الوظيفي، المتضمن شكل الطفلة والنجمة التي عبر بها عن التهريج والمسرح وكذلك جعلها تبرز بين الغيوم لموقعها الحقيقي في السماء، لكنها تعطي دلائل إضافية للمعنى، بالاعتماد على التنظيم الذاتي في تكوين العلاقات بين الاشكال وترابطها وتناسقها مع مضمون الفكرة الكلية للبنية العميقة، إذ تم تنظيمه بطريقة دالة غير مباشرة تحمل معاني كامنة محددة تعتمد على الخطاب البصري للتأثير في المتلقي، المتمثلة في الاستعارة الشكلية للنجمة، وهي تعود الى براعة المصمم في البحث عن طريقة جديدة معينة للتعبير عن مضمون الفكرة بحيث تحمل بين ثناياها الجمال والثقافة.

قوى استراتيجية التصميم

الفكرة الرئيسة للتصميم هي اعلان عن مهرجان مسرح (الرأس في الغيوم) للأطفال في عام ٢٠٠٦ ، قسم الملصق الى نصفين الجزء الاول تضمن اشكال غيوم وشكل النجمة وقد ظهرت من داخلها عين طفلة تنظر منها، هيمنت على باقي عناصر الملصق الاخرى، وبعض الكلمات التي تشير الى ذلك المهرجان المسرحي الذي نظم للأطفال. أما القسم الثاني من الملصق أظهر باقي صورة الطفله التي تنظر عن طريق النجمه. لقد حاول المصمم اختيار شكل النجمة وجعلها كنافذة تنظر منها الطفلة، لانها رمز تعبيري عن التهريج الذي مثله النجم المهرج (Michael Trautman) في المسرح، إذ أراد المصمم التعبير عن مضمون المسرح بالتهريج والكوميديا بشكل النجمة وهي تعتبر استعارة شكلية، استعان بها المصمم للتعبير عن مضمون العمل. وإيجاد تعبيرٍ دال على المدلول بطريقة غير مباشرة، محاولاً تنظيم علاقة بين النصف الاول للملصق والنصف الثاني عن طريق التكامل في شكل الطفلة بين النصفين إذ أحدث ترابطاً منطقياً تنظيمياً في البنية التصميمية للملصق لأكتمال المعنى التعبيري للموضوع. عن طريق وضع جزء من رأس الطفلة في النصف الاعلى والذي تضمن الغيوم والنجمة للتعبير عن معنى الملصق (رأس في الغيوم)، مما أدى الى إيصال الفكرة وإدراك المضمون من قبل المتلقي لتحقيق الوظيفة الاتصالية للملصق. وبهذا التعبير أوجد المصمم فكرة إبداعية وجمالية لمضمون العمل التصميمي تنم عن ثقافة المصمم في إتخاذ الاشكال المعبرة لمضمون الفكرة عن طريق وضع نقاط القوة في التصميم، وأعتماد البساطة للأشكال المؤدية.

قوانين استراتيجيات التصميم

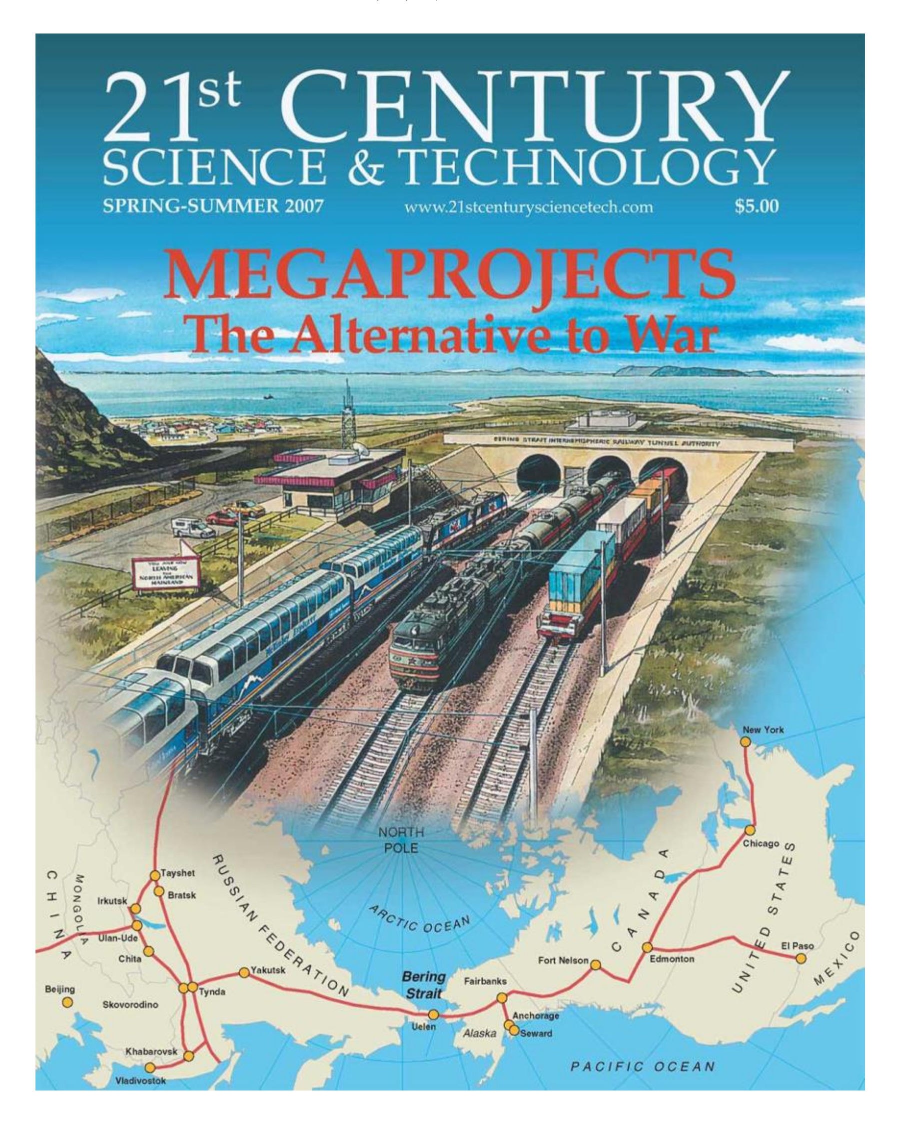
رَبط المصمم الموضوع عن طريق صورة عين الطفلة التي تظهر في الجزء العلوي عن طريق النجمة وتكملها في الجزء السفلي للملصق، وكأنها تنظر عن طريق ستارة منسدلة الى نصف الملصق، إذ أراد المصمم بذلك التعبير عن مضمون الملصق وهو الاعلان عن المهرجان المسرحي. وشد انتباه

الجمهور للمسرحية، محاولاً ربط الموضوع بصوت بصري واحد عن طريق تراكب الاشكال وكذلك الانسجام اللوني بين النصفين للملصق الذي ظهر بلون ترابي ساد اجواء الملصق بشكل عام، أدى الى انسجام وترابط الموضوع عن طريق تطابق الشكل والمضمون، بالرغم من الاختزال اللوني للأشكال وأعتماد النظام اللالوني مع لون أساس، وتدرجها من حيث العتمة والاضاءة، إلا انه أظهر تمّيزاً عن طريق هيمنة شكل النجمة في الملصق وإعطائها قيمة لونية مختلفة عن الاجواء السائدة للملصق وهي الازرق، أدى الى حدوث شد بصري قوي تجاه ذلك الشكل الذي أظهر فيه عين الطفلة، محدثاً إتصالاً بصرياً قوياً. أما بالنسبة الى نوع الحرف الذي إستعمله في النصوص الكتابية فهو نوع واحد، هناك بعض العبارات المكتوبة في النصف العلوي حاول المصمم توزيعها في الفضاء العلوي وإعطاءها القيمة اللونية البيضاء بنفس لون الغيوم لتبدوا اخف، وذلك لجعل الشكل الرئيس الذي هيمن على الملصق أقوى وابرز، وهي تعبر عن مضمون المهرجان. أما باقي النصوص في النصف السفلي أو الثاني قام بترتيبها بشكل عمودي في الجانب الايمن للملصق موضحاً فيها السنة التي أقيم بها المهرجان والايام التي أستمر فيها العرض والساعات، مما جعل الملصق في حالة تناسق وأتزان أعطت قيمة جمالية للملصق.

النقد التحليلي للإنموذج

مما تقدم يمكن القول إن هذا الملصق يحمل حواراً فكرياً تناغمياً مع المدركات الحسية الجمالية لدى المتلقي، عن طريق طرح الموضوع (المهرجان المسرحي) بطريقة جديدة هي الاستعارة الشكلية، التي تحمل نسقاً تنظيمياً رمزياً يعبر عن الوظيفة والتعرف على الهوية بمجرد نظر المتلقي الى شكل النجمة وحركة نظر الطفلة، إذ أعطى أول إنطباع للمسرح أو التهريج أو الكوميديا. الذي يعد جوهر الخطاب البصري للموضوع لأنه خطاب مزدوج يحمل بين ثناياه الجمال والثقافة.

أنموذج رقم (٤)



وضوع الملصق:(the Schiller Institute Landbridge Conference)

مؤتمر معهد شيلر (الجسر البري).[1]

أسم المصمم: Helga Zepp-LaRouche and Dr. Hal Cooper

البلد: المانيا.

سنة الإنجاز: ٢٠٠٧

1- http://laroucheplanet.info/pmwiki/pmwiki.php?n=Cult.EconomicTechnoloogress

تاريخ الدخول الى الموقع ٢٠١٤/٣/١٢ .

بنية التصميم

ظهرت البنية التصميمية للملصق عن طريق التنظيم المركزي الذي أعتمده المصمم في ترتيب الاشكال على وفق أسس تصميمية، أعتمدها المصمم منها توازن الموضوع ووحدة الشكل عن طريق تناغم الالوان وتداخلها مع بعضها البعض لتحقيق البنية السطحية على مستوى الشكل أدى الى ترابط منطقي وتماسك الأشكال وتكامل المعنى التعبيري للبنية العميقة، لإيصال الفكرة الى مدركات المتلقي بصورة مباشرة وواضحة.

أما التقانة التي اتبعها المصمم في تصميم الملصق فهي الرسم والتخطيط الفني اليدوي وأعتماد الشفافية للألوان المائية محاولاً تداخل وتلاشي الاشكال فيما بينها لتظهر متماسكة ومتكاملة. بعد ذلك قام بادخالها الى الحاسب عن طريق السكنر لربطها في برامج التصميم مع صورة خريطة العالم وتداخله وإضافة العناصر الكتابية اليها لتوضيح مضمون العمل التصميمي والفترة التي أقيم فيها المؤتمر والموقع على الشبكة الدولية للمعلومات للأستزادة في طلب المعلومات. وتم طبعه بطريقة الأوفسيت في أربعة الوان.

خصائص البنية

تتسم بنية هذا الملصق بالكلية أي متماسكة داخلياً عن طريق العلاقة التفاعلية والتي تعد الوسيلة الاساس لتكامل المعنى الوظيفي الذي يقصد المصمم الوصول اليه المتمثل بـ (مشروع الجسر البري). من ناحية الشكل وترتيب العناصر والانسجام اللوني إذ تم تنظيمه بطريقة دالة مباشرة لتحقيق المستوى النسقي والبنائي لمستويات البنية التصميمية كوحدة بنائية فاعلة.

قوى استراتيجية التصميم

إن الفكرة الرئيسة للتصميم هي أعلان عن مشروع (الجسر البري)، يعد هذا الملصق من الاعلانات التي تدعوا الى تنظيم المشروعات العملاقة كبديل عن

الحرب في القرن ٢١ هذا ماتضمنه هذا الملصق في نصوصه الكتابية. أختار المصمم أجواء طبيعية للتعبير عن مضمون الملصق، أي ربط الشكل الدال بالمدلول عن طريق الشكل الايقوني لسكك الحديد والقطارات، محاولاً أيجاد نوع من علاقات الترابط المنطقي بين الواقع وأشكال الخطوط أو السكك الحديدية التي تمتد عبر البلدان والدول، إذ قام بتلاشي نهايات الصور لتداخلها مع بعض وجعل علاقة تراكب بين الاشكال والعناصر لتحقيق الوظيفة التصميمية، لربط الواقع الطبيعي بالمخطط المتمثل بخريطة العالم لسكك الحديد والجسور. لأن المشروع يشمل مد جسور وخطوط للترابط مع دول العالم كافة، معتمداً في ذلك على البساطة والتجريد في إدراك الاشكال، مع الحفاظ على المعنى الترابطي عن طريق التوزيع الدينامي للأشكال، لتحقيق الوظيفة والجمال.

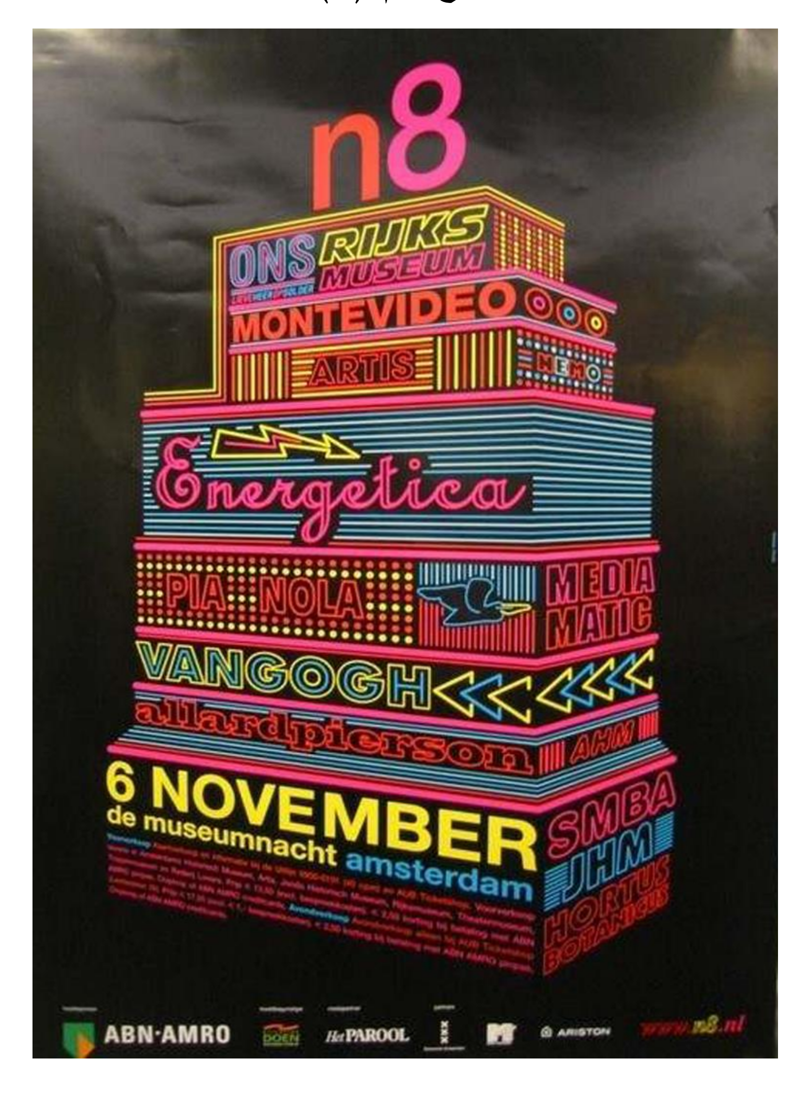
قوانين استراتيجيات التصميم

لقد اختار المصمم فضاء الملصق ليعبّر عن البحر وتلاقيه مع السماء في الافق، لكي يربط العناصر بعلاقة مع مياه البحار في مخطط خريطة العالم لمد الجسور. وقد تم توحيد التصميم في صوت بصري واحد ليتطابق فيه الشكل مع المضمون المتمثل بمشرع الجسر البري. أما النصوص الكتابية فقد أختلفت من ناحية الحجم واللون، إذ أعطى القيمة البيضاء للنص الذي يعني القرن ٢١ العلوم والتكنولوجيا، أما المشروعات العملاقة كبديل عن الحرب أعطاها قيمة الاحمر وذلك للتأكيد على أهمية العلم والتطور والاعتماد على المشاريع التطويرية، هو البديل الأفضل عن الحرب. أما نوع الحرف فقد أستعمل نوعاً واحداً من الحروف، وتباينت مع الارضية في القيمة اللونية مما أعطى قوة في الترتيب ووضوح القراءة ووحدة الشكل، أما أتجاه حركة القطارات على السكك الحديدية فقد هيمنت على باقي عناصر الملصق، وأعطت حركة محورية وأتجاهية لتحقيق الأتزان والحركة.

النقد التحليلي للإنموذج

مما تقدم يمكن القول إن المصمم في هذا الملصق أوجد علاقة ترابطية بين الاشكال عن طريق المياه التي احاطت بالعمل الفني التصميمي، إذ أراد من موضوع تلاقي السماء مع البحر في الافق، وامتداد خطوط السكك الحديدية عبر الماء، ان يوضح ان السكك الحديدية أو الجسور تمتد الى كافة انحاء العالم. وسعى أيضاً الى تفعيل دور المتلقي في مجال الخيال والتصور المستقبلي، الذي يرى العقل بواسطته شيئا أو موضوعاً في ماهيته، أي أنه مجرد رؤية ذهنية وعقلية خالصة للأشياء، لأننا لا نستطيع أن نفهم الأشياء بدون تصور مستقبلي له، لإنه الأساس في بناء المعرفة. وعن طريق النصوص الكتابية أستطاع المصمم إيصال مضمون الملصق والتخاطب مع مدركات المتلقي بصورة مباشرة، عن طريق توجيه المتلقي الى ضرورة العلم والتوجه الى التطور التكنولوجي والمشاريع العملاقة، التي تؤمن المستقبل، وما آلت اليه التقانات الحديثة، ونبذ الحروب والتعصب.

أنموذج رقم (٥)



موضوع الملصق : Poster in the city of Amsterdam

ملصق في مدينة امستردام بعنوان (متحف في مملكتنا).[١]

أسم المصمم : Jarr Geerling

البلد: هولندا.

سنة الانجاز: ٢٠٠٨

1- http://www.smashingmagazine.com/2008/05/12/sexy-bold-and-experimental-typography/ تأريخ الدخول ٢٢/ ٣ / ٢٠١٤

بنية التصميم

أظهر المصمم بناء تصميمياً مثيراً للأهتمام في أفضل حالاته. فهو يجسد الألوان في بناء هيكلي جذاب نابض بالحياة. إذ اعتمد التنظيم المركزي في تصميم الملصق وفق اسس التصميم في البناء الشكلي فهو اعتمد التوازن ووحدة الشكل إذ حقق بناء كتلة واحدة مترابطة بالخطوط والالوان، من عناصر تيبوغرافية ورسوم توضيحية بسيطة، أدى الى حوار فكري مع المدركات الحسية والجمالية لدى المتلقي، مؤكداً على وحدة الشكل وتناغمه لونياً وشكلياً في البنية السطحية للملصق، محاولاً إيصال المعنى للمتلقي عن طريق البنية العميقة الكامنة خلف البنية السطحية المتمثلة بموضوع الملصق (متحف في مملكتنا).

اما تقانة الملصق أعتمد على استعمال العناصر التيبواغرافية والخطوط في البناء الشكلي وتمت طباعته في أربعة الوان سكرين (الطباعة بالشاشة الحريرية).

خصائص البنية

ظهرت خصائص البنية الشكلية للملصق بمستوى نسقي وبنائي، وترابطها وتناسقها مع مضمون الفكرة الكلية للبنية العميقة، إذ تم تنظيم هذا الملصق بطريقة بنائية معمارية ابتكارية تحمل معاني كامنة محددة تعتمد على العناصر الكتابية في بناء الشكل التصميمي بالأعتماد على الخطاب البصري للتأثير في المتلقي والذي يعتمد على ثقافة المتلقي، وهو يعّد تحولاً في البنية التصميمية من الاشكال والرموز المعبرة الى العناصر الكتابية والخطوط، وهي تعود الى براعة المصمم في البحث عن طريقة جديدة معينة للتعبير بالانماط المرئية عن مضمون الفكرة بحيث تحمل بين ثناياها الجمال والثقافة.

قوى استراتيجية التصميم

إن الفكرة الرئيسة للتصميم هي اعلان عن (متحف في امستردام)، يعد هذا الملصق من الملصقات الابتكارية المثيرة والجريئة في عرض الموضوع، إذ أختار المصمم العناصر التيبوغرافية للتعبير عن مضمون الملصق، اي ربط الشكل الدال بالمدلول عن طريق تحفيز المتلقي وجذبه لقراءة مضمون الاعلان، محاولاً إيجاد نوع من العلاقة الترابطية عن طريق العناصر الكتابية والخطوط المكونة شكلاً بنائياً معمارياً. إذ نلاحظ هناك ترابطاً في الالوان وتوزيعها وهناك علاقة ترابط بين اشكال الخطوط وتوزيعها افقياً وعمودياً، فهو يجمع عناصر التصميم في تكوين شكل واحد من خط ونقطة وشكل وحجم ولون. أعتمد على التنظيم المركزي العمودي في تصميم الملصق، كذلك اختار قانون البساطة في تكوين التصميم، لتسهيل عملية ادراك الشكل لدى المتلقي.

أما أختياره للرموز والاشكال الايقونية للتعبير عن الشكل الدال والمدلول فقد نجح في اختيارها، لأنه أختار قيمة الاسود لتكون الارضية بمعنى انه هذا المتحف كان بمثابة النور الذي أضاء عتمة البلاد من تضمنه علماً وثقافةً وفنوناً لأنه اشتمل على نواحي ثقافية مختلفة الاشكال والالوان لذلك اختار الخطوط والاشكال والعناصر الكتابية تكون بألوان مختلفة للتعبير عن مضمون العمل (المدلول) لتحقيق الوظيفة والجمال الفني.

قوانين استراتيجيات التصميم

حاول المصمم ربط العناصر بقوة عن طريق تكوين شكل بنائي من تجاور الخطوط والنقط والعناصر الكتابية، إذ حقق صوتاً بصرياً واحداً عن طريق تطابق الشكل والمضمون. أما الحروف الطباعية فقد حاول استعمال اكثر من نوعين، كذلك اكثر من لغة، أحدثت أرباكاً في تلقي المعلومة لدى المتلقي، لربما حاول عن طريق اختيار أكثر من نوع ولغة للتعبير عن الدول المشاركة لأن المتحف أشتمل على مواضيع مختلفة ومشاركة من بلدان مختلفة بحيث أحدثت

تلوناً شكلياً وثقافياً وفنياً في المدينة لهذا أختار التصميم أن يكون بهذا الشكل. هيمن الشكل البنائي على الملصق عن طريق ربطه بعلاقات تجاور تقاطع تماس، محاولاً انشاء علاقة بنائية مختزلة شكلياً ولونياً مترابطة لتحقيق المتعة والجمال الشكلي.

كذلك استعمل الاختزال للعناصر كالبساطة والتجريد لتحقيق عملية الادراك للمتلقي، الذي ظهر عن طريق التعبير عن الطاقة بالرمز (السهم المتعرج)، والشكل الذي بهيئة الطير الذي عبر عن وسائل الاتصالات والاعلام، كذلك العناصر الكتابية الموجودة بجانب كل شكل هي تعبر عن نفس معنى الموضوع، أما الرقم والحرف (8 n) الموجود في أعلى البناء الشكلي فهو يعبر عن الموسم الذي أقيم فيه أو الذي افتتح فيه هذا المتحف في هولندا، أما العناصر الكتابية التي في قمة الشكل البنائي، فهي تعني (متحف في مملكتنا) ومن ثم تلاها باقي العناصر الكتابية لتعبر عن مضمون المتحف من أنواع الفنون الجميلة وسير ذاتية لفنانين وكذلك تضمن طاقة فنية واعمالاً عالية الجودة. ووسائل ثقافية كالاتصالات المرئية والفديو وأعلامية وموسيقى.

أما باقي العناصر الكتابية فهي عبرت عن يوم الافتتاح والمدينة التي يتواجد فيها المتحف وهي (امستردام) كذلك هناك عناصر كتابية صغيرة جداً جعل منها قاعدة يستند عليها الشكل البنائي.

حاول أن يحقق المصمم من هذا الشكل معنى متكامل للمتحف ومايتضمنه، وأحدث حركة للشكل عن طريق توزيع الاضاءة والعتمة أي التباين اللوني وكذلك في حركة البناء الشكلي من تقاطع للخطوط والنقط وحركة الاشكال فيها، وأعطى الحركة كذلك في النصوص الكتابية وخاصة في كلمة (Energetica) التي تعني بالإيطالية طاقة، أعطاها حركة الكتابة الحرة اليدوية ومزج الحروف أدى الى ظهور طاقة حركية للشكل وتوازن شكلي متناغم اعطى ترابطاً شكلياً جمالياً.

النقد التحليلي للإنموذج

مما تقدم نلاحظ أحياناً يحتاج المصمم الى توصيل الافكار بشكل فعال ومعبر للمتلقي، وهذه الافكار يجب ان تكون مبتكرة مميزة ومعبرة بما فيه الكفاية ليكون مختلف تماماً عن الاشياء التي أعتدنا على رؤيتها، وبالتالي يكون الاعتماد على المصمم الذي يستكشف آفاقاً ومنظوراً جديداً لعرض عمله التصميمي، وهذا هو مايطلق عليه الإلهام. وهو أحد نظريات الابداع الفني، وهذا ما لاحظناه في هذا التصميم إذ حاول المصمم ايجاد فكرة مميزة ومختلفة عن التصاميم المعتادة عن طريق التكوين المعماري الذي صممه لكن أخفق في طريقة أختيار نوع الخط واللغة لأن كثرة تنوع الانماط الكتابية وتنوع اللغات التي استعملها أدى الى إرباك العمل وعدم إيصال الرسالة كاملة بسبب صعوبة قراءة المتلقي لها الذي لايجيد تلك اللغة. لذا يتوجب على المصمم أن يكون ملماً بثقافة المجتمع وأختيار لغة واحدة مفهومة للشريحة التي يوجه الخطاب الاتصالي لها أو استعمال لغة واحدة متعارف عليها لجميع البلدان وهي الانكليزية. وكذلك محاولة اختيار نمط خطي واحد (نوع واحد) أو نوعين يساعد على تحقيق وحدة مرئية وأيجاد علاقة واحدة تربط الموضوع.

أنموذج رقم (٦)



موضوع الملصق : Do I dare disturb the universe ?

ملصق (هل أجرؤ على زعزعة الكون؟).[١]

أسم المصمم : Paul Sahre

البلد: أمريكا .

سنة الانجاز: ٢٠٠٩

1- https://www.poets.org/page.php/prmID/98 . ٢٠١٤ / ٣ /٢٥ تاريخ الدخول

بنية التصميم

اظهر المصمم في هذا الملصق بساطةً وتجريداً شكلياً وهي تعد أحدى القواعد التنظيمية في التصاميم الثنائية الابعاد، والتي تعتمد على قدرة المصمم الابداعية في عملية الاختزال والتجريد في تنظيم البناء الموحد لعلاقات ربط الاجزاء في الناتج التصميمي. معتمداً في ذلك على لغة التحاور الذهني مع مدركات المتلقي، وتكشف هذه اللغة عن نفسها بتركيب البنى، والذي مثل ذلك عند وضع المصمم العناصر الكتابية على زجاج النافذه التي تظهر نتيجة تجمع بخار الماء لبرودة الجو في الخارج أو أجواء ممطرة باردة، حاول عن طريقها ربط معنى الموضوع، أي (البنية العميقة) بمستوى الشكل (البنية السطحية) المتمثلة بالعناصر الكتابية والزجاج الذي لم يظهر خلاله اي شكل، اي جعل تفسير المعنى للمتلقي، وهو بذلك أعطى نظاماً سيميائياً للشكل الذي يؤشر الانتقال إلى الجانب الادراكي لدى المتلقي.

أما تقانة الملصق، فقد نفذ بطريقة التصوير الفوتوغرافي، ومن ثم معالجته عن طريق البرامج المتاحة، وإضافة العناصر الكتابية اليها لتوضيح مضمون العمل التصميمي والفترة التي أقيم فيها ومن ثم تم طبعه بأربعة الوان وبطريقة الاوفسيت.

خصائص البنية

اتسمت بنية هذا الملصق بالكلية أي متماسكة داخلياً عن طريق العلاقة التفاعلية، وهو يمثل حصيلة الأجزاء والعلاقات الرابطة بينها ضمن الكل وما يضفيه الكل عليها من خصائص، تَمثلَ ذلك بعلاقة العناصر الكتابية بمضمون الملصق وعلاقتها اللونية مع الارضية التي تعد شكلاً زجاجياً وشكل قطرات الماء المتساقط عنها أعطت تناغماً وانسجاماً لونياً، كذلك اتسم الملصق بطابع الهدوء والبساطة، معتمداً على المستوى النسقي، بالأعتماد على العوامل البيئية

والثقافية للمجتمع. وهي تعود الى براعة المصمم في البحث عن طريقة جديدة معينة للتعبير عن مضمون الفكرة بحيث تحمل بين ثناياها الجال والوظيفة.

قوى استراتيجية التصميم

إن الفكرة الرئيسة للملصق هي (هل أجرؤ على زعزعة الكون؟) هو مهرجان للشعر الوطني، يقام في أكادمية الشعراء الاميركيين في كل نيسان، ومن ثم يوزع مجاناً الى المدارس في الولايات المتحدة، والمكتبات، والمراكز المجتمعية للمساعدة على تعزيز الاحتفال لمدة شهر وزيادة الوعي الشعري والثقافي.

حاول المصمم إيجاد فكرة تصميمية جديدة للتعبير عن ما بداخل شخص يتحاور مع نفسه لتغيير الكون لكن لاجدوى من الحوار أو لايستطيع تغيير شيء ليس له، لذلك مثل المصمم هذه الافكار على شكل خطوط كتابية خطت باليد على زجاج نافذة تكاثف عليه البخار لأن هذه الافكار لن يستطيع تطبيقها بل هي تزول وتتبخر مثل قطرات الندى التي على الزجاج.

لقد تمكن المصمم من إيجاد علاقة الجزء بالجزء بين العناصر الكتابية التي نظمت بترتيب عمودي، فهي مترابطة من ناحية الشكل والمعنى، وهناك ترابط بين الجزء والكل عن طريق ربط العناصر الكتابية بالخلفية أو أرضية الملصق من ناحية الانسجام اللوني وترابط المعنى. مستعملاً قانون الانتظام والبساطة لتحقيق الادراك الشكلي، لكن بطريق غير مباشرة وذلك لأستعماله المؤشر المتمثل بالكتابة على الزجاج الذي يغطيه البخار، وهو صيغة دالة على وقوع حدث معين، للوصول الى فكر المتلقي بأرقى صورة.

قوانين استراتيجيات التصميم

تم ربط العناصر بقوة أدراكية تعبيرية يدركها المتلقي، وكذلك ربط الموضوع عن طريق تطابق الشكل مع المضمون بصوت بصري واحد لكن بطريقة غير

مباشرة بل تحتاج الى بعد خيالي وتفعيل مدركات المتلقي. وقد استعمل نوع الخط في العنوان الرئيس هو خط يدوي حر للتعبير عن الحرية والبساطة للوصول الى فكر المتلقي، أما باقي الخطوط الكتابية الثانوية اتخذت الجزء العلوي من الملصق، تم كتابتها بخطوط مطبعية بقيمة الاسود لتحقيق الانسجام اللوني، وقد قسمها المصمم الى اربعة حقول عمودية وضع في الحقل الاول (شهر الشعر الوطني)، اما الحقل الثاني يظهر فيها الشهر والسنة التي أقيم فيها المهرجان الشعري، والحقل الثالث كتب فيه (أكادمية الشعراء الاميركيين) مع الموقع على شبكة الانترنت، والحقل الرابع كتب فيه عنوان الشعر والشاعر الذي عبر عن فكرته المصمم وقد أظهر تدرجاً في حجم العناصر الكتابية من الاهم بحجم خط كبير الى أن يصل الى أصغر حجم على جهة اليمين التي وضع فيها اسم الشاعر وعنوان الشعر، لأعطاء الاهمية كل حسب مضمونه. وظهرت بعض الشعارات والعلامات في اسفل الملصق تعبر عن الشركات أو المطابع التي شاركت في طبع الملصق، مع خط كتابي صغير وغير واضح المعالم بقيمة الابيض. وقد قدم المصمم أختزالاً لونياً وشكلياً معتمداً على التباين في قيمة الرصاصي وتدرجاته إذ جعل قيمة الابيض في أعلى الملصق للتعبير عن الامل والانفراج مستقبلاً أما باقي العناصر ظهرت قيمة لونية غامقة لأعطائها ثقلاً والذي يعبر عن الهم والحزن الذي يغطي النافذة والمقصود بها بصيرة الشاعر.

وأتسم الملصق بالاتزان والتناسق الوني والانسجام. أما الحركة ظهرت عن طريق المعالجات اللونية المتباينة وكذلك حركة سيل قطرات الندى أعطت بعداً جمالياً وواقعياً.

النقد التحليلي للإنموذج

مما تقدم نجد إن هذه التقانة التي أستعملها المصمم في تصميم الملصق دعمت المعنى للصورة الشعرية المستعملة. والتي عبر عنها بعد الظلام والعتمة واليأس يظهر الامل والاتجاهية نحو الاعلى وربطها بالمجهول القادم. والتغيير الذي يسأل عنه سوف يكون بكلمات واضحة وسط رؤية ضبابية غير واضحة، معتمداً الخطوط الحرة بأستعمال الاصابع للكتابة تدعو للحرية والبساطة للوصول الى فكر المتلقي بأرقى صورة، وتوضح أرتباط الانسان بقدرته أو طاقته البشرية للتغيير، ونجد ذلك واضحاً من اعتماد التعتيم والضبابية من أجل جذب النظر نحو الخط الكتابي، ليزيد من توضيح الصورة المتخيلة عن التغيير، إذ إن عدم وضوحية الصورة حولت مسار الرؤية نحو الخط الكتابي للحصول على المعنى. إذاً الادراك الحسي للصورة الشعرية حقق معنى كامناً مابين المفردات المبهمه. وهي وسيلة للتعبير عن نتيجة الفعل الضمني، فهو يعبر دلالياً عن حاضر غائب، بسبب الفعل الواقعي لذلك المسبب الغائب. وهي تعتمد في النهاية على براعة المصم الفائقة في البحث عن طريقة معينة للتعبير تؤثر في المتلقي وتطلق إشارات يمكن أن تعتبر قوى تحرك العمل التصميمي عن طريق العلاقات التي تظهر بين الدال والمدلول وهو مجال خصب للأبداع بالأعتماد على عناصر جديدة، في محاولة ربط الشكل بالواقع تحقيقاً لترابط دلالي وموضوعي.

أنموذج رقم (٧)



موضوع الملصق: Switzerland Design for Life (التصميم من أجل الحياة).[١]

أسم المصمم : Presented by A Foundation, Swiss Cultural Fund in Britain مؤسسة الصندوق الثقافي السويسري في بريطانيا.

البلد: سويسرا .

سنة الانجاز: ٢٠١٠

1- http://www.weheart.co.uk/2010/06/08/switzerland-design-for-life/

تاريخ الدخول ١/ ٤ / ٢٠١٤ .

بنية التصميم

أظهر المصمم تجريداً شكلياً وبساطةً في مضمون الملصق أدت الى تحقيق هدف وظيفي وجمالي تعبيري، معتمداً على التنظيم المحوري للأشكال المتمثل في شكل سلسلة جبلية، والنظام العمودي للخطوط الكتابية، معتمدأ على التكرار الذي أعطى نوعاً من الايقاع والحركة الجمالية. لقد حقق المصمم نوعاً من الترابط المنطقي للأشكال عن طريق التكرار، للتعبير عن الشموخ والثبات، لأنه عبر عن التميز والثبات للأسلوب السويسري بشكل الجبال وعن طريق العناصر الكتابية لتأكيد الموضوع وربطه بمضمون الملصق (البنية العميقة). إذا هناك ترابط بين البنية العميقة مضمون العمل والبنية السطحية مستوى الشكل لدعم الجانب الوظيفي والجمالي.

أما تقانة الملصق فقد تم طبعه بلونين هما الاسود والاحمر، وتم طبعه بطريقة الأوفسيت.

خصائص البنية

اتسمت بنية هذا الملصق بالكلية أي متماسكة داخلياً عن طريق العلاقة التفاعلية، وهو يمثل حصيلة الأجزاء والعلاقات الرابطة بينها ضمن الكل وما يضفيه الكل عليها من خصائص، تَمثلَ ذلك بعلاقة العناصر الكتابية بمضمون الملصق، (التصميم من أجل الحياة) فهي عبرت بطريقة مباشرة عن طريق تحفيز المتلقي للقراءة بسبب الشد البصري للخطوط الكتابية بأستعماله قيمة الاحمر، واستعمال النظام اللالوني في صورة الجبال التي وضعها المصمم كخلفية، مما أعطى الهيمنة للعناصر الكتابية. محاولاً استعمال المستوى القصدي في أظهار خصائص البنية.

قوى استراتيجية التصميم

إن الفكرة الرئيسة للتصميم هي أعلان عن معرض بعنوان (التصميم من أجل الحياة)، وهو معرض التصميم السويسري المعاصر في لندن، الذي تضمن النمط الدولي السويسري إذ أشتهر في التميز والابداع وأحدث الابتكارات الجمالية. أختار المصمم أرضية الملصق بقيمة الابيض ليرمز للحياة ونقاء الاعمال الفنية المعروضة وأختار شكل الجبال والتلال لتكون دلالة رمزية عن الشموخ والثبات، لترمز الى اصالة الاعمال السويسرية المعروضة وثبات الاسلوب الفني، أي ربط الشكل الدال بالمدلول عن طريق شكل الجبال، محاولاً أيجاد ترابط منطقي وعلاقة بين الواقع والتصميم، لكن بطريقه غير مباشرة .

حاول المصمم إيجاد علاقة الجزء بالجزء بين العناصر الكتابية التي نظمت بترتيب عمودي، فهي مترابطة من ناحية الشكل والمعنى، واعطاءها قيمة الاحمر والشفافية التي ربط عن طريقها الجزء بالكل، إذ أعطت صورة واضحة للحروف التي تظهر خلفها بعض أجزاء من الجبال.

استعمل المصمم قانون البساطة ضمن قوانين أدراك الشكل، لأنها ذات تأثير فعال في المتلقي، وهذا التأثير يكون ضمن دائرة القصد لدى المصمم، لتحقيق القيمة الوظيفية والجمالية.

قوانين استراتيجيات التصميم

لقد أختار المصمم قيمة الابيض في ارضية الملصق لتحقيق ترابط منطقي قوي للعناصر، أي إن هناك علاقة ترابط بين الحياة ومسيرتها والاسلوب الفني السوسيري الذي مثله كالجبال الثوابت، على اعتبار إن الاسلوب السويسري الذي تميز بالبساطة والدقة والنقاء هو ثابت على مدى السنين القادمة، وهذا ما أكد عليه المصمم عن طريق تكرار شكل الجبال وبشكل محوري دون انقطاع أو تأطير بحدود لانه مفتوح دون نهاية. مما أدى الى تطابق الشكل والمضون بصوت بصري واحد.

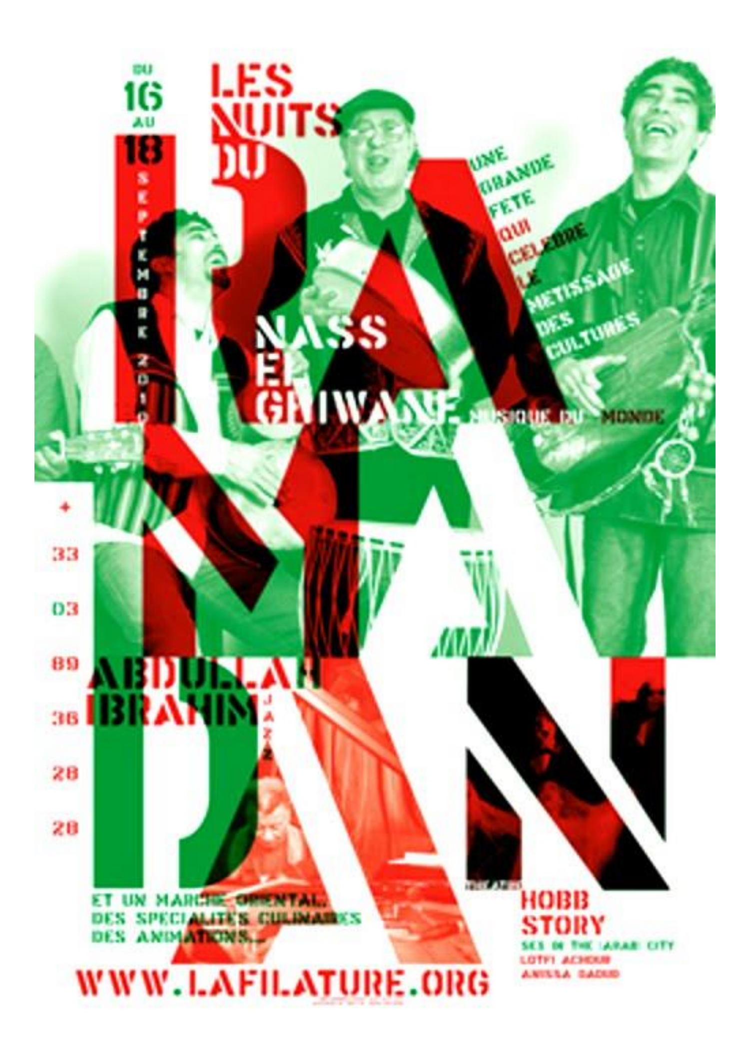
استعمل المصمم في النصوص الكتابية نوع خط مطبعي واحد، فيما هيمنت العناصر الكتابية على مساحة الملصق، لتحقيق شد بصري للمتلقي، معتمداً على التوازن الشكلي في توزيع العناصر الكتابية والمحافظة على ثبات المسافات بينها.

أعتمد المصمم أختزالاً لونياً في لونين هما الاسود والاحمر وشكلياً بالأعتماد على شكل الجبال وتكرارها، أدى الى بساطة التكوين وسهولة إدراكه من قبل المتلقي. كذلك اعتماد الفضاء السالب بقيمة الابيض أدى الى تباين مع باقي الاشكال وقوة فاعليتها، فضلاً عن الحركة التي أظهرها عن طريق التكرار وبشكل محوري أدت الى التوازن وإعطاء الملصق دينامية وشداً بصرياً نحو مضمون الملصق.

النقد التحليلي للإنموذج

مما تقدم نلاحظ إن إستعمال الايقاع أو التكرار في هذا الملصق أدى الى دعم علاقات الربط بين الوحدات، فهو القاعدة التي تحكم حركة عين المشاهد ويشد إنتباهه لاطول مدة ممكنة، ويفيد في الرسوخ ويعين على تذكر موضوع الملصق (مضمونه). إذ أراد بذلك المصمم توضيح مدى ثبات ورسوخ الاسلوب السويسري على مر الزمن والسنين. أما أعطاء الشفافية للحروف الكتابية فهي تعني عند النظر الى المعرض ومضمونه بالامكان رؤية مستقبل فن التصميم السويسري المعاصر عبر الحياة، عن طريق ترابط تلك العلاقات التي يستعملها المصمم في تنظيم عناصره داخل الشكل، للوصول الى معنى ودلالة واضحة تؤدي هدفها الوظيفي. وهذه العلاقات تعني بالدرجة الاولى تنظيم عناصر الشكل والوصول الى نظام تصميمي خاص بطبيعة ونوع التصميم. لأن العلاقات التنظيمية تؤدي دوراً مهماً في ترتيب العناصر وتسلسلها بصورة تساعد على الفهم والادراك والتذوق وعلى أساس أكثر الاشكال ملاءمة وقبولاً للذوق الانساني الذي يلائم الوظيفة المحددة.

أنموذج رقم (٨)



موضوع الملصق : (Les Nuits du Ramadan poster season at La Filature, a theater in Mulhouse) (ليالي من رمضان، ملصق للغزل والمسرح في ميلوز).(١)

أسم المصمم : Anette Lenz and Vincent Perrottet

البلد: فرنسا .

سنة الانجاز: ٢٠١٠ -٢٠١١

1- https://designenvy.aiga.org/posters-for-la-filature-2010%E2%80%932011-season/ تاريخ الدخول ٥/ ٤ / ٢٠١٤ .

بنية التصميم

أظهر المصمم بناءً تصميمياً متراكباً مثيراً للأهتمام، أدى الى حوار فكري مع مدركات المتلقي الحسية، عن طريق أختيار قيمة اللون الاحمر مع قيمة اللون الاخضر، لإحداث تباين لوني وتكامل عن طريق التضاد اللوني الذي يشد النظر نحو البنية التصميمية، فضلاً عن توظيف الشبكات الظلية أعطى إحاء الحركة عن طريق التباين اللوني، وكذلك بالإيحاء الى إن الاغاني التي يتم عرضها في المهرجان أو الموسيقى هي قديمة أي تراثية. لذا حاول المصمم إيصال المعنى للمتلقي عن طريق البنية العميقة (مضمون الفكرة) الكامنة خلفة البنية السطحية المتمثلة بموضوع المهرجان (ليالي من رمضان) والتي وضحها بالعناصر الكتابية والاشكال، إذ أعطى ترابطاً فاعلاً بين الشكل والمضون لدعم الجانب الوظيفي والجمالي.

أما تقانة الملصق نفذت بالحاسوب عن طريق تراكب الصور والاشكال عبر برامج التصميم المتاحة للمصمم، فضلاً عن إستعمال تقانة التفريغ وظهور الخطوط الكتابية بقيمة الابيض، إذ إن هذه التقانة حققت الوضوح للعناصر الكتابية. وتم طبعه بطريقة الاوفسيت بأستعمال الشبك الظلي، بلونين الاحمر والاخضر.

خصائص البنية

أظهر المصمم تنظيماً شكلياً عمودي في ترتيب الاشكال والعناصر الكتابية، لكن حاول أن يكسر هذا الترتيب بوضع العناصر الكتابية من جهة اليمين بأتجاه مائل مع ميلان حرف (A) والذي يوضح مهرجان الثقافات والعيد الكبير الذي يحتفل به كل موسم. وهو مزيج من موسيقى الحضارات. وإتسمت خصائص بنية هذا الملصق بالكلية أي متماسكة داخلياً عن طريق العلاقة التفاعلية، القائمة بين الاشكال، وهو يمثل حصيلة الأجزاء والعلاقات الرابطة بينها ضمن الكل وما يضفيه الكل عليها من خصائص، تَمثلَ ذلك بعلاقة العناصر الكتابية بمضمون

الملصق، (ليالي من رمضان) فهي عبرت بطريقة مباشرة عن طريق تحفيز المتلقي للقراءة بسبب الشد البصري للخطوط الكتابية وحركة الاشكال بأستعماله قيمة الاحمر والاخضر، محاولاً إستعمال المستوى النسقي ضمن مستويات البنية، لتحقيق تصميم قادر على الاتساق مع مجموعة العوامل البيئية في الزمان والمكان والقيم والعادات والتقاليد والثقافات المجتمعية السائدة وكل قوانينها.

قوى استراتيجية التصميم

إن الفكرة الرئيسة للتصميم هي (ليالي من رمضان) هو مهرجان سنوي للغزل والمسرح يقام في ميلوز في فرنسا، وهو يمثل مزيجاً من الرؤى الفردية المختلفة فائقة الجمال والروعة في التعاون الذي يجمعهم من مصممين وصحفيين ومحررين في مشاريع جديدة ومخرجين.

أظهر المصمم البساطة في تكوين الفكرة التصميمية، ونلاحظ هناك تقسيماً للملصق الى قسمين، حقق المصمم في القسم العلوي الذي يحتل الجزء الاكبر من الملصق موازنة بين صورة أفراد الفرقة الثلاث ومابين المثلث المحدد لصورة الشخصية وموسيقا الجاز في القسم الثاني من الملصق الذي أحتل الجزء الاصغر اسفل الملصق، فهو بذلك حقق علاقة الجزء بالكل، وإعتماد الحروف كأشكال رئيسة في المفردات الموظفة وموازنتها للشخوص أدت الى علاقة الجزء بالجزء، وذلك للتأكيد على خصوصية الفكرة التصميمية وأهمية كلمة رمضان ومعادلتها لشهرة الفنانين المشاركين. وحقق تنظيماً شكلياً عمودياً في فضاء العمل التصميمي، أدى الى تحقيق قوى تعبيرية عن طريق العمليات الدينامية الناتجة عن تنظيم المثيرات الادراكية التي أعتمد فيها على قانون التصغير والتكبير للحروف والكلمات ضمن قوانين إدراك الشكل، وعن طريق أستعمال أشكال رمزية مباشرة للتعبير عن الشكل الدال لدعم الوظيفة والجمال والتعبير عن المدلول.

قوانين استراتيجيات التصميم

حقق المصمم ترابطاً وتماسكاً للأشكال عن طريق التراكب الصوري وتراكب الشبكات اللونية محدثاً أختزالاً ظلياً ولوني للصورة الفوتوغرافية، مستعملاً نوعين من انماط الحروف، الصغير نوع والكبيرة نوع آخر، لكن هناك اتجاهات متعددة في قراءة الخطوط الكتابية، قسم يقرأ من الأعلى للاسفل مثل كلمة جاز الموجودة أعلى المثلث الذي يمثل حرف (A) في القسم الثاني من الملصق، ومن ١٦– ١٨ أكتوبر ٢٠١٠ كذلك عمودية في القسم العلوي من الملصق، وهناك اتجاهية مائلة في اليمين على حرف (A) هي مهرجان الثقافات والعيد الكبير. أما العناصر الكتابية في الوسط هي مزيج بين الحضارات أو الموسيقى الحضارية، أما (Nass) هو اسم الفرقة الغنائية. وعبدالله ابراهيم هو عازف الجاز الذي صورته في المثلث الاحمر. عن طريق هذا التنوع الاتجاهي للعناصر الكتابية يمكن ايعازها الى تنوع المهرجان من موسيقى والفنون والحضارات. كذلك هيمنة حروف كلمة رمضان وتراكبها مع الاشكال أدى الى ربط الموضوع وتطابق الشكل والمضمون بقوة. أختار نظام التكامل اللوني الذي يعني أنسجام الألوان المتقابلة لتحقيق شد بصري والتأثير بالايحاء والاستمرارية مابين المتناقضات، فضلاً عن التعابير التي يعنيها الون الاخضر من الامل والاحتفال والفرح.

أدت حركة الاشخاص وتعابيرهم وحركة العناصر الكتابية الى تحقيق شد بصري نحو مضمون الموضوع. كذلك ظهر في الملصق مركزان لجذب النظر الاول في القسم الأعلى الملصق عن طريق كتابة الاسم بالابيض (تقانة التفريغ)، وفي القسم الثاني من الملصق شكل المثلث المحدد للصورة داخله، أدى الى تشتت النظر في ايهم الاهم من العناصر.

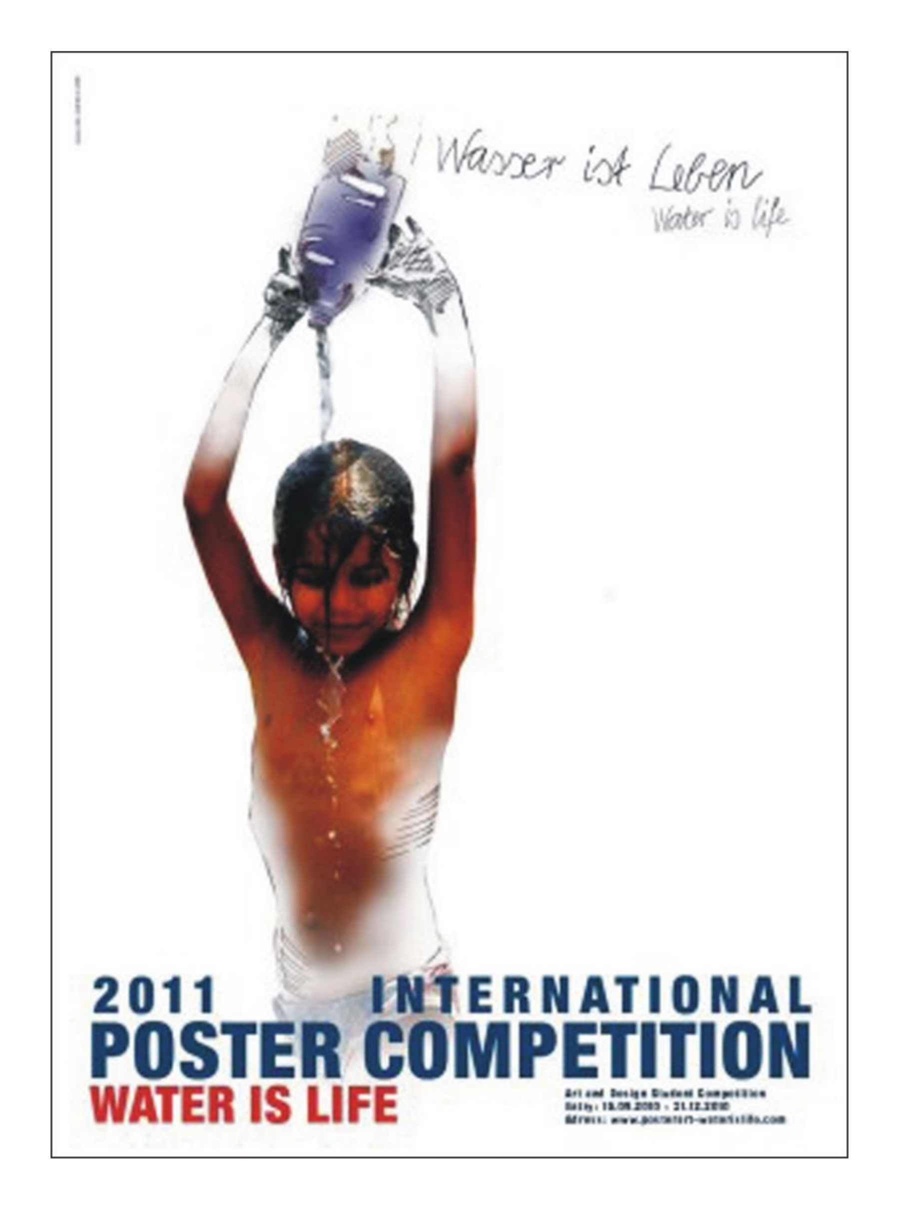
وقد استعمل المصمم قاعدة كل حرف لوضع نص كتابي من اجل تمييز الحروف عن بعضها، وكان التوظيف اللوني لتلك النصوص مطابقاً للون الموظف في الحرف، وذلك للتأكيد على خصوصية الفكرة التصميمية، وأعتماد الحروف كأشكال رئيسة في المفردات الموظفة. كذلك أدت بساطة الفكرة واستعمال كلمة رمضان ومعادلته بشهرة الفنانين المشاركين، والاختزال اللوني

الموظف للصورة يقابله الاختزال والبساطة في حركة الحروف الرئيسة لكلمة رمضان، الى تحقيق الابداع للوصول الى مدركات المتلقي.

النقد التحليلي للإنموذج

مما تقدم يمكن القول إن هذا الملصق هو تجسيد للثقافة الفرنسية التي تظهر عن طريق التميز في:(السرد الادبي والطبقات الفكرية والبصرية، والتصوير المختلط والطباعة المتطورة). إذ حقق المصمم فيه ترابطاً فكرياً وعقائدياً، رمز له بقيمة الاحمر والاخضر المتضادين، أي تم استثمار اللون وتضاداته كعنصر أساس في تكوين التصميم، وكيفية إئتلافها رغم تضادها ورمز الى التنوع الثقافي والمواضيع عن طريق التنوع في إتجاهات العناصر الكتابية ومعانيها، لكن في نفس الوقت أدت الى أرباك المتلقي في طريقة تلقيه للمادة المكتوبة، بسبب كثرة العناصر الكتابية وتنوعها. لقد تميز هذا الملصق بالوضوح والتماسك والتجديد والدقة، فضلاً عن البساطة لتحقيق المعنى المطلوب، إذ حقق ترابطاً شكلياً أدى الى جذب المتلقي عن طريق التنسيق الفني للشكل، بحيث لايفقد أياً من تلك الاشكال مميزاته الجمالية، فهناك أشكال تتميز ببساطة التكوين الشكلي ولكنها تتسم بروعة الانتظام.

أنموذج رقم (٩)



موضوع الملصق : (Water is Life) (الماء هو الحياة).[١]

أسم المصمم : Andrea Hild

البلد: المانيا .

سنة الانجاز: ٢٠١١

1- http://www.posterpage.ch/compet/11water.htm تاريخ الدخول ١١/ ٤ / ٢٠١٤ .

بنية التصميم

أظهر المصمم بناء تصميمياً مثيراً للأهتمام في أفضل حالاته. فهو يجسد الحياة عن طريق الماء. إذ اعتمد التنظيم المركزي والعمودي في تصميم الملصق وفق اسس التصميم في البناء الشكلي فهو اعتمد التوازن ووحدة الشكل إذ حقق بناء كتلة واحدة مترابطة بالخطوط والالوان، من عناصر تيبوغرافية ورسوم توضيحية بسيطة، أدى الى حوار فكري مع المدركات الحسية والجمالية لدى المتلقي، مؤكداً على وحدة الشكل وتناغمه لونياً وشكلياً في البنية السطحية للملصق، محاولاً إيصال المعنى للمتلقي عن طريق البنية العميقة الكامنة خلف البنية السطحية المتمثلة بموضوع الملصق (الماء هو الحياة).

أما تقانة الملصق أعتمد على استعمال التخطيط اليدوي ومن ثم قام بتركيب صورة فوتو غرافية ومعالجتها عن طريق برامج التصميم لتحقيق تصميم فعال مترابط مع العناصر التيبواغرافية والخطوط والالوان في بناءٍ شكلي جميل، تمت طباعته في أربعة الوان بطريقة الاوفسيت.

خصائص البنية

اتسمت بنية هذا الملصق بالكلية أي متماسكة داخلياً عن طريق العلاقة التفاعلية، وهو يمثل حصيلة الأجزاء والعلاقات الرابطة بينها ضمن الكل وما يضفيه الكل عليها من خصائص، تَمثلَ ذلك بعلاقة العناصر الكتابية بمضمون الملصق، (الماء هو الحياة) فهي عبرت بطريقة مباشرة عن طريق تحفيز المتلقي للقراءة بسبب الشد البصري للخطوط الكتابية بأستعماله قيمة الاحمر والازرق، وشكل الطفلة التي كانت متلاشية أو بهيئة تخطيط يدوي مجرد، ومن ثم عند سكب الماء عليها يظهر لها ملامح حقيقية تنبض بالحياة. وأعطى الهيمنة لشكل الطفلة. محاولاً استعمال المستوى القصدي في أظهار خصائص البنية.

قوى استراتيجية التصميم

الفكرة الرئيسة للتصميم هي أعلان عن دعوة لمسابقة الملصقات الدولية للطلاب الذين يدرسون الفنون الجميلة والتصميم لدخول منافسة الملصق الدولي، حول موضوع (الماء هو الحياة) لنشر رسالة (الماء هو الحياة) لجمهور واسع في جميع أنحاء العالم عن طريق المعارض.

أختار المصمم أرضية الملصق بقيمة الابيض ليرمز للحياة والنقاء كذلك لإحداث تباين عالٍ بين الاشكال والارضية، وقام بتوزيع الاشكال بتنظيم عمودي، اعطى نوعاً من الشد البصري وسهولة قراءة الموضوع محدثاً ترابطاً منطقياً بين الاشكال عن طريق التراكب.

أظهر علاقة الجزء بالجزء عن طريق أعطاء قيمة الازرق الى العناصر الكتابية (International poster competition) والمقصود بها مسابقة الملصق الدولي لعام ٢٠١١ لإحداث علاقة ترابط بينها وبين الماء، وكذلك حقق علاقة ربط مع باقي العناصر الكتابية التي اعتمد على قانون الصغر في ابعادها، لأنه أعطى الاهمية الى العنوان الرئيس (مسابقة الملصق الدولي)، في الهيمنة على باقي العناصر الكتابية. وحقق علاقة الجزء بالكل عن طريق النص الكتابي (Water is Life) الذي أعطاه المصمم قيمة الاحمر لأحداث شد بصري الى مضمون الاعلان ليظهر علاقة كلية مع شكل الطفلة للتعبير عن الحياة ودلو الماء الذي تقوم الطفلة بصبه على رأسها الذي يظهر عن طريقه كيف يعيد الحياة تدريجياً بعد أن رسم المصمم تخطيطاً وجعل من تراكب صورة فوتوغرافية معالجة في برامج التصميم تتداخل وتتدرج لتعطي انطباع دخول الماء الى الجسم ليعيد الحياة بعد أن كانت مجرد تخطيط.

اعتمد المصمم قانون البساطة لتحقيق الادراك الشكلي المباشر عن طريق استعمال اشكال رمزية مباشرة للتعبير عن الشكل الدال لدعم الوظيفة والجمال والتعبير عن المدلول، وهو بذلك أعطى معنى إتصالياً قوياً ومؤثراً وعلاقة إدراكية مباشرة بين التصميم والمتلقي تعد مبدعة، تدل على ثقافة المصمم وقدرته على الابتكار والتجديد.

قوانين استراتيجيات التصميم

حقق المصمم ترابطاً في عموم أجزاء الملصق، هذا الترابط أدى الى تطابق الشكل والمضمون في صوت بصري واحد أعطى قيمة جمالية ووظيفية للملصق.

تم اختزال انواع الحروف الى نوعين أحدهم كان مطبعي مؤدٍ للمعنى في الجزء الاسفل من الملصق، لكن أختلفت في حجم الخط من حيث الاهمية، والنوع الثاني من الخطوط كان يدوياً حراً قام المصمم بكتابته في أعلى الملصق مرة بالالمانية وتحتها بالانكليزية لتعني (الماء هو الحياة) (Water is Life) بقيمة الازرق لترابط الموضوع، وهيمن شكل الطفلة على معظم الملصق، وتميز الملصق بالاتزان في توزيع العناصر وربط المصمم العناصر بوحدة موضوعية وشكلية أدت الى أعطاء عمق فكري وجمالي. أعتمد المصمم على الأختزال الشكلي والبساطة في التصميم التي حققت جانباً جمالياً ووظيفياً.

حقق المصمم معالجة فنية للشكل، عن طريق حركة الطفلة وهي تقوم بتفريغ دلو الماء على رأسها، أعطت جانباً حركياً ذا قيمة فعلية حقيقية لمخاطبة مدركات المتلقي كذلك ظهرت الحركة من حيث توزيع الاضاءة والعتمة في تجسيد الشكل، محاولاً إيجاد نسبة ثابتة في توزيع الاشكال والالوان أدت الى حدوث توازن شكلي وحركي بالاتجاه العمودي للملصق. مما أعطى بناءً شكلياً تصميمياً قوياً.

النقد التحليلي للإنموذج

مما تقدم نلاحظ إن المصمم حاول التأكيد على الماء هو الحياة وإيصال رسالة دولية لجمهور واسع الى كافة انحاء العالم، اتضح ذالك عن طريق تاكيده في الملصق اكثر من مرة (التكرار) وفي جميع اللغات منها لغة الشكل المتمثلة في صورة الطفلة وهي تصب الماء عليها، ولغة مكتوبة كتابة يد مرة بالالمانية وترجمها الى اللغة الانكليزية بأعتبارها اللغة العامة، وكررها مرة أخرى في أسفل الملصق بخط مطبعي، للتأكيد على موضوع الملصق. إذ إنه أراد أن يجعل من

التصميم نسقاً مثيراً سيكولوجياً وجمالياً فضلاً عن الديناميكية والعلائقية التي يظهر بها فعل التصميم ليجعل المتلقي سريع التعاطف ومستمتعاً ببنائه بوصفه وحدة بنائية متكاملة للوظيفة التصميمية.

لكن كثرة التكرار قد تسبب الملل للمتلقي والأرباك في تصميم الملصق، إذ إن الشكل الذي اعتمده المصمم وتكوين الفكرة كانت معبرة وناجحة جداً، وبالإمكان الاعتماد عليها لإيصال الرسالة ومضمون الفكرة، دون اللجوء الى التكرار ولابأس بوضع عبارة واحدة معبرة تكفي لتوضيح الفكرة أكثر.

أنموذج رقم (١٠)



موضوع الملصق : (IMPAKT festival "No More Westerns")
(مهرجان أم باكت (لامزيد من الغرب)).[١]
أسم المصمم : Lava *
البلد: هولندا.
سنة الانجاز: ٢٠١٢

1- http://www.lava.nl/projects/view/316/ -Festival-2012. تاريخ الدخول ١٩/ ٤ / ٢٠١٤

* وكالة للتصميم والتحرير تأسست في عام ١٩٩٠ من قبل المدير الإبداعي (Hans Wolbers) ١٩٦٥، يتكون الفريق الحالي فيها من عشرة مصممين موهوبين وثلاثة مديري المشاريع. وتركز استراتيجية الوكالة على الإبداع وتحرير التصميم و تصميم الهوية، وتركز بشكل رئيس على تصميم المجلة، والتفكير الموضوعي بصيغ مبتكرة، وكانت تعمل تحت شعار (الشهر المقبل عدداً) وهي العملية التي سعت دائماً لتجديد المحتوى مع الحفاظ على وضوح الرؤية وظهور عنوان المجلة. لتحقيق تصميم فريد من نوعه مرتبطٍ بالتغيير، وغالبا ما يتم تصميم الهويات البصرية لتحقيق فكرة تكون قادرة على التحرك مع ديناميات منظمة مبتكرة ومستمرة..

بنية التصميم

أظهر المصمم تنظيماً شكلياً عمودياً تمّيز بأستعمال تقانات إظهارية متعددة منها التداخل الحضاري الذي رمز له بالطراز الصيني للبناء، وتمثال الحرية* الذي يعبر عن امريكا، ورمز تمثال بوذا** الذي يعبر عن الهند، مستعملاً تقانة الاتصال من بث وأرسال، وإستعمال تقانة التقطيع الصوري والاختزال اللوني والتشويه الصوري للوصول الى الحضارات المختلفة عن طريق التقاطعات مابين التمثال والعمارة الصينية. هذا التنظيم التقاني أدى الى الحوار الفكري مع المدركات الحسية والجمالية لدى المتلقي في البنية السطحية للملصق، محاولاً ايصال المعنى للمتلقي عن طريق البنية العميقة الكامنة خلف البنية السطحية للملصق المتمثلة بموضوع المهرجان (لامزيد من الغرب).

نفذ الملصق بتقانة الحاسوب عن طريق تراكب الصور وتداخل الاشكال وتقطيعها عبر برامج التصميم المتاحة للمصمم وتم طبعه بطريقة الاوفسيت في أربعة الوان.

خصائص البنية

أتسمت خصائص البنية الشكلية للملصق بالكلية، أي متماسكة داخلياً عن طريق العلاقة التفاعلية، وهو يمثل حصيلة الأجزاء والعلاقات الرابطة بينها ضمن الكل وما يضفيه الكل عليها من خصائص، تَمثلَ ذلك بعلاقة العناصر

* يرمز تمثال الحرية إلى سيدة تحررت من قيود الإستبداد- التي ألقيت عند إحدى قدميها. تمسك هذه السيدة في يدها اليمني مشعلا يرمز إلي الحرية، بينما تحمل في يدها اليسري كتابا نقش عليه بأحرف رومانية جملة (٤ يوليو ١٧٧٦)، وهو تاريخ إعلان الإستقلال الأمريكي، أما على رأسها فهي ترتدي تاجاً مكون من ٧ أسنة تمثل أشعة ترمز إلى البحار السبع أو القارات السبع الموجودة في العالم.

** تعني كلمة بوذا بلغة بالي الهندية القديمة، (الرجل المتيقّظ) (وتترجم أحيانا بكلمة المستنير). تجدر الإشارة إلى أن اللفظ الأصلي لمؤسس الديانة البوذية (بوذا) هو (بودا)، بالدّال، وليس بالذال. أسسها (سدهارتا جوتاما) الملقب ببوذا (٥٦٠ – ٤٨٠) ق.م وبوذا تعني العالم ويلقب أيضاً بسكيا موني ومعناه (المعتكف). للمزيد ينظر في :-

http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A8%D9%88%D8%B0%D9%8A%D8%A9

الكتابية بمضمون الملصق، (لامزيد من الغرب). فهي عبرت بطريقة مباشرة عن طريق تحفيز المتلقي للقراءة بسبب الشد البصري للخطوط الكتابية وتوزيعها الدينامي. محاولاً إستعمال المستوى القصديّ والبنائيّ، القائمين على قصدية الخطاب البصري في التصميم والذي يتأسس على بناء الفكرة ومن ثم على لغة الشكل وفاعلية عناصر المنجز التصميمي كوحدة بنائية، تحقق وظيفة محددة تحمل بين ثناياها الجمال والثقافة.

قوى استراتيجية التصميم

الفكرة الرئيسة للتصميم هي أعلان عن (مهرجان أم باكت) بعنوان (لامزيد من الغرب)، IMPAKT هو مهرجان الفن السمعي والبصري المعاصر والموسيقى الذي يقام سنوياً في أوترخت في هولندا. مهرجان (IMPAKT 2012) يسلط الضوء في نهاية هيمنة الثقافة البصرية الغربية. بعنوان (لا مزيد من الغرب) يشير إلى التغيرات التي طرأت على المشهد الإعلامي، والتي هي نتيجة للتغيرات الاقتصادية الجذرية في العالم. وما هي النتائج المترتبة على صعود دول مثل الصين والهند والبرازيل؟

تميزت فكرة الموضوع بالقوة والتأثير والغرابة في توظيف الاشكال وإستعمال التقانات الفنية مما أدى الى إبداع فني وتقاني متميز. إذ إستعمل المصمم اشكالاً ترتبط بحضارات الدول الغربية والشرقية عن طريق الشكل الايقوني الجزئي لتمثال الحرية، وشكل يرمز لطراز صيني في البناء وأظهر عن طريق نافذة البناء شكل تمثال بوذا، إن هذا التداخل للأشكال أعطى صفة التمازج الحضاري مابين الشرق والغرب وهيمنة حضارة على أخرى، محاولاً تطبيق علاقة الجزء بالجزء عن طريق تراكب الاشكال، وعلاقة الجزء بالكل عن طريق توزيع العناصر الكتابية وإعطاء الهيمنه للعنوان الرئيس الذي ربط الموضوع ككل ووضحه. تم تنظيم العناصر عمودياً، لتحقيق ترابط تنظيمي في البنية التصميمية للملصق وإكمال المعنى التعبيري للموضوع، مما أدى الى إيصال الفكرة وإدراك

المضمون من قبل المتلقي لتحقيق الوظيفة الاتصالية للملصق، إذ أظهر المصمم عدة توظيفات للوصول الى المعنى، منها استعمال قانون البساطة والوضوح وقانون الاختلاف الذي يظهر تميز الشكل وابتكاريته، ضمن قوانين إدراك الاشكال، إذ أوجد تعبيراً دالاً عن المدلول بطريقة مباشرة مبتكرة عن طريق استعمال الازاحة الشكلية، لتحقيق فكرة ابداعية وجمالية لمضون العمل التصميمي تتم عن ثقافة المصمم في اتخاذ الاشكال المعبرة لمضون الفكرة عن طريق وضع نقاط القوة في التصميم، وأعتماد البساطة للأشكال المؤدية.

قوانين استراتيجيات التصميم

ربط المصمم الموضوع عن طريق العناصر الكتابية. وتراكب الاشكال، هذا الترابط أدى الى تطابق الشكل والمضمون في صوت بصري واحد أعطى قيمة جمالية ووظيفية للملصق. واستعمل نوع خط واحد، لكن تنوع من حيث الحجم، محققاً المعنى عن طريق العناصر الكتابية التي جعلها بقيمة الاسود ومتباينة مع فضاء الملصق الذي أعطاه قيمة الابيض، ليحقق الوضوح والمقروئية إذ قام بتوزيعها في انحاء الملصق لتأكيد الموضوع إذ أعطى العنوان الرئيس حجماً كبيراً وسمكاً متمثلاً في (IMPAKT festival) التي تعني (مهرجان أم باكت)، أما كلمة (No More Westerns) والتي تعني لا مزيد من الغرب قام بتصغيرها كعنوان ثانوي وتوزيعها على جانبي الملصق. ومن ثم قام بوضع الوقت والشهر ويوم العرض والسنه التي أقيم فيها المهرجان في حجم خط أصغر، وأدرج في حجم أصغر المواضيع التي تضمنها المهرجان من معارض وأفلام سينما وفديو وموسيقى وعروض مع ورش عمل.

لقد هيمن شكل العمارة الصينية على تمثال الحرية وتداخل معه ليعبر عن حضارتين، لكن نهوض العمارة الصينية نحو الاعلى لتقوم بتحطيم الرمز أو التمثال الامريكي للحرية في الغرب، فهو يقصد بذلك هيمنة الثقافة الشرقية على الثقافة الغربية.

استعمل المصمم اختزال لوني مابين الازرق والاحمر، لتحقيق الوان ضوئية تعبر عن وسائل الاتصال كالسينما والتلفزيون، وإختزال شكلي تحقق عن طريق اقتطاع جزء من تمثال الحرية الذي يرمز الى الثقافة الغربية. لكن ظهر جزء من البناء الصيني يرتبط بتمثال الحرية في الوسط وبالالوان الطبيعية، إذ أراد بذلك تحقيق تمازجٍ حضاريٍ بين الشرق والغرب.

أما الحركة ظهرت عن طريق الإزاحة الشكلية التي حققها المصمم في شكل تمثال الحرية، بإطراد جزء منه وإزاحة جزء، لكن بالإمكان التعرف عليه عند النظر اليه وإكماله إدراكياً، لأن الشكل الذي تم إدراكه فيما مضى يميل الى أن يعوض عن الكل. وظهرت الحركة عن طريق التكرار الذي ظهر في شكل العمارة الصينية أو الرمز بوذا عن الهند ، التي أدت الى شد بصري كذلك التأكيد على مضمون الفكرة.

أعطى المصمم تبايناً عالياً بين الاشكال والنصوص، تبايناً شكلياً وتبايناً لونياً وتبايناً في الحجم من تصغير وتكبير هذا التباين اعطى حركةً وشداً بصرياً قوياً لمضون الفكرة.

حاول المصمم موازنة الملصق في توزيع الاشكال والعناصر، عن طريق وضع البناء الصيني اسفل ويمين الملصق يوازنه في الاعلى الى اليسار تمثال الحرية، وموازنة النصوص الكتابية في الاعلى في جهة اليمين مع النصوص الكتابية اسفل الملصق في جهة اليسار، حاول بذلك تحقيق موازنة بين الاشكال.

النقد التحليلي للإنموذج

مما تقدم يمكن القول إن المصمم حاول اعطاء الهيمنة للحضارة الشرقية عن طريق نهوض العمارة الصينية نحو الاعلى واحتلالها أكبر مساحة من الملصق، هناك قراءات متعددة ومعاني متعددة وحركة تفكيك وسيمياء تظهر في هذا الملصق، مؤكداً على توظيف التقانات الإظهارية للوصول الى المعنى. هناك مزاوجة وتداخل مابين الاشكال، فالتكرار بالوحدة البنائية للطراز الصيني يؤكد

على فكرة تراسل الاشارات الاتصالية بين الدول والحضارات، وشكل التمثال بوذا يؤكد على فكرة الارسال وتعدد الافكار.

هناك غرابة في الفكرة خاصة في توظيف التقانات الاظهارية، ولاسيما عن طريق المزاوجة بين التقانات الاتصالية والتقانات اللونية والضوئية التي اعتمدها للتعبير عن وسائل الاتصال كالسينما والتلفزيون. أما التقطيع الصوري بخطوط افقية فقد استعملها للإشارة الى السلم الموسيقي على إعتبار إن المهرجان تضمن موسيقى أيضاً، وعمل على توزيع الوحدات الكتابية افقياً للمزاوجة مابين النوطات الموسيقية ومابين التقانات الاظهارية السمعية والمرئية.

لقد أعطى تمثيلاً مرئياً رائعاً وغريباً في توظيف الاشكال والمعاني وحبكة الموضوع وذلك يرجع الى ثقافة المصمم والمامه الواسع بالتقانات الحديثة وكيفية توظيفها بما يخدم الفكرة والمضمون لنجاح العمل التصميمي.

أنموذج رقم (١١)



موضوع الملصق : ((the Contemporary Theater Festival Auawirleben)) (مهرجان المسرح المعاصر (أواويرلبن)).[1]

أسم المصمم : Theatre Institute of Latvia in Bern, Switzerland. (معهد مسرح لاتفيا في برن، سويسرا)

البلد: سويسرا

سنة الانجاز: ٢٠١٣

1- http://www.buro-destruct.com/news/tag/festival/ تاريخ الدخول ٢٤ / ٤ / ٢٠١٤ .

بنية التصميم

أظهر المصمم بناء شكلياً تعبيرياً مثيراً وبسيطاً، معتمداً على تراكب وتقاطع الاشكال لتحقيق تعبير رمزي متوازن، يؤدي الى حوار فكري مع المدركات الحسية والجمالية لدى المتلقي، للبنية السطحية للملصق، محاولاً إصال المعنى للمتلقي عن طريق البنية العميقة الكامنة خلف البنية السطحية المتمثلة بموضوع (مهرجان المسرح المعاصر). مستعملاً الاختزال اللوني والشكلي لتحقيق البساطة والتجريد، لإيصال الفكرة الى المتلقي بصورة مباشرة وواضحة.

أما تقانة الملصق فقد استعمل الاشكال الهندسية المتمثلة بالدوائر والرموز، محاولاً تحقيق بنية تصميمية متماسكة ومتكاملة مع العناصر الكتابيه لتوضيح المعنى. وتم طبعه بطريقة السكرين بثلاثة الوان الازرق والاسود والاحمر.

خصائص البنية

إتسمت خصائص تصميم هذا الملصق بالكلية أي متماسكة داخلياً عن طريق علاقة التراكب والتقاطع التي تعد وسيلة تفاعلية لتكامل المعنى الوظيفي، وتم تنظيمه مركزياً بطريقة دالة مباشرة لتحقيق المستوى القصدي ضمن مستويات البنية التصميمية كوحدة بنائية فاعلة.

قوى استراتيجية التصميم

إن الفكرة الرئيسة للتصميم هي أعلان عن (مهرجان المسرح المعاصر)، الذي أختار المصمم فيه أشكالاً هندسيةً مجردةً وبسيطةً للتعبير عن مضمون الفكرة، فهو مهرجان يقام في معهد مسرح لاتفيا في برن، سويسرا. يتم تنظيم سلسلة من ثلاثة مختبرات وورش عمل للاتفيا وبولندا وفناني المسرح السويسري بهدف تشجيع التفاهم والتعاون على المدى الطويل بين الفنانين والمهرجانات المعنية.

تميزت الفكرة التصميمية بالابداع، عن طريق التوزيع الديناميي للأشكال وعلاقات التراكب والتقاطع، لتحقيق علاقة الجزء بالجزء، وعلاقة الجزء بالكل

ظهرت عن طريق أعطاء العناصر الكتابية قيمة الابيض التي ترابطت مع الاشكال الهندسية الدائرية المعبرة لتحقيق المعنى، والتي أعتمد فيها على قانون البساطة ضمن قوانين ادراك الشكل.

لقد اختار المصمم اشكال الدائرة وتقاطعها للتعبير عن مصابيح الاضاءة في المسرح عند تقاطع الاضاءة، وكذلك اختارها ثلاثة ليرمز الى المختبرات والورش الثلاثة التي نظمت للعمل بين الفنانين، فقد وضع رمزاً في داخل الدائرة الاولى لقلب، للتعبير عن المحبة والتعاون، والدائرة الثانية وضع داخلها مطرقة لتكون دليلاً على ورشة العمل والدائرة الثالثة وضع فيها رمزاً للعملة الاوربية اليورو، وذلك للدلالة التعبيرية عن الخروج للعالم وإنتاج العمل المحلي والدولي وتبادل المعلومات والافكار الجديدة، وتقاطع هذه الداوائر يعني عند اجتماع هذه الصفات بين الفنانين من حب وتعاون وصداقة وعمل مشترك وتبادل المعلومات ينتج ثمرة جهدهم افكاراً جديدة مبتكرة، لتحقيق الوظيفة والجمال على المستوى الاوربي والاقليمي ونشرها على الشبكات الدولية التي مثلتها الخطوط البيضاء التي بداخل كل تقاطع للدوائر.

أما اللون الوردي الذي أختاره المصمم للدوائر فهو يرمز الى الحب والانسجام والفرح والتضحية، ويعبر عن الحياة والعواطف الجميلة التي تسود بين الفنانين داخل ورش العمل.

وكذلك أعطى نفس القيمة اللونية لبعض العناصر الكتابية لتحقيق ترابط بينها وبين مضمون العمل ومنها كلمتي (COMFORT ZONE) التي (تعني منطقة الراحة) أو مكان الراحة التي يرتاح فيها المشاهد للعروض. وكذلك أعطى قيمة الوردي الى أول ثلاثة حروف من كلمة (Auawirleben) وهي اسم منطقة في سويسرا التي أقيم فيها المهرجان، وكانت ترمز هذه الحروف الاولى الثلاثة (AUA) الى اسم الفريق الخاص بالعمل المسرحي المشترك من جميع انحاء العالم، ورمزهم الحب والعمل والمال، وهي رموز الانسان في المجتمع ومحور حياته.

وكذلك أختار لون أرضية الملصق بقيمة الأزرق الغامق وذلك لأنه يعتبر لون نظام الكون، ويرمز الى البقاء والسلطة والعطاء، وعند استعماله يستمر تأثير التفوق والقوة عند الانسان. فهو بذلك حاول أن يعطي عن طريق هذا التركيب بعض انطباعات المهرجان المسرحي ومواصفاته لتحقيق الواقعية الجمالية والوظيفة في التصميم.

قوانين استراتيجيات التصميم

حقق المصمم ترابطاً في عموم أجزاء الملصق، هذا الترابط أدى الى تطابق الشكل والمضمون في صوت بصري واحد أعطى قيمة جمالية ووظيفية للملصق.

استعمل المصمم نوعين من الحروف، لكن اختلف من ناحية الحجم، إذ اعطى الحجم الكبير والسمك للعنوان الرئيس المتمثل بـ (Auawirleben) ومن ثم تدرج في الحجم، إذ أعطى العناصر الكتابية التي أعلى من العنوان الرئيس المتمثل باليوم والشهر والسنة التي اقيم فيها المهرجان الى حجم أصغر وحسب الاهمية، وكذلك عبارة (COMFORT ZONE) التي تعني منطقة الراحة وقد أعطاها قيمة لونية الوردي أي نفس لون الدوائر لتعطي معنى مترابطاً مع الموضوع، إن الراحة المقصود بها هو عن طريق مشاهدة العروض الفنية والاستمتاع بها. وأعطى الحجم الصغير الى العناصر الكتابية في اسفل الملصق التي وضحت الدول المشاركة في المهرجان، وكذلك أعطاها قيمة الابيض ليحدث تباينٌ مع الارضية لتحقيق الوضوح والمقروئية.

وقد هيمن شكل الدوائر الثلاث على ابعاد الملصق، وتراكبت وتقاطعت، لتكوين شد بصري حول مضمون الملصق. مستعملاً البساطة والتجريد والاختزال اللوني والشكلي، لتسهيل إدراكه من قبل المتلقي.

وقد أظهر الحركة عن طريق تراكب الاشكال، والخطوط الناتجة عن تقاطع الدوائر التي كونت شبكة من الخطوط، والتي ترمز الى الشبكة الدولية للمعلومات

التي يتم فيها نشر المهرجان. أدت الى تباين في الاشكال وكذلك حقق الاتزان في توزيع العناصر الشكلية، والكتابية في الملصق.

النقد التحليلي للإنموذج

مما تقدم يمكن القول إن هذا العمل التصميمي كان هدفه هو نشر المحبة والتعاون والصداقة بين المجتمعات لتحقيق العيش الرغيد والتفوق والقوة.

لقد عبر المصمم بذلك في رموز بسيطه مترابطة ومنسجمة في تكوين جميل فعال حقق معنى إتصالي قوي ومؤثر، عن طريق تقاطع وتراكب الاشكال، لأن عملية التركيب هنا هي عملية بناء لتحقيق الوحدة المدركة للعلاقات بين عدة عناصر مرئية يدرك كل منها على حدة ،إذ يختلف الاحساس والوعي بعملية التركيب البنائي لها، فضلاً عن ناتجها التعبيري المتنوع، في تجانسها ومثولها أمام الحواس، بما يحقق الترابط العضوي المؤدي لوحدتها المرئية. فالبساطة تعد أحدى القواعد التنظيمية في التصاميم الثنائية الابعاد، والتي تعتمد على قدرة المصمم الابداعية في عملية الاختزال والتجريد في تنظيم البناء الموحد لعلاقات ربط الاجزاء في الناتج التصميمي. فهو بذلك حقق تصميماً فعالاً ومؤثراً ومؤدِ للوظيفة التصميمية والجمالية.

أنموذج رقم (١٢)



موضوع الملصق : (French Cultures Festival 2014)
(مهرجان الثقافات الفرنسية).[١]

أسم المصمم : Kaos TV

البلد: فرنسا

سنة الانجاز: ٢٠١٤

1- http://frenchculture.org/visual-and-performing-arts/events/french-cultures-festival-2014-kick تاريخ الدخول ٢٧ / ٤ / ٢٠١٤ .

بنية التصميم

أظهر المصمم بناء تصميمياً شكلياً مثيراً عن طريق الحركة والالوان والعناصر الكتابية، محاولاً إظهار كل مايتظمنه المهرجان عن طريق العناصر الكتابية المتعددة الاتجاهات. مستعملاً الاسلوب الفني في تصميم الاعلان الذي يركز على النص الاعلاني، محاولاً إيصال المعنى للمتلقي عن طريق البنية العميقة الكامنة خلف البنية السطحية للإعلان المتمثلة بموضوع (مهرجان الثقافات الفرنسية).

أما تقانة الملصق نفذت بالحاسوب عن طريق تراكب العناصر الكتابية على الاشرطة اللونية عبر برامج التصميم وتم طبعه بطريقة الاوفسيت في أربعة الوان.

خصائص البنية

إتسمت خصائص تصميم هذا الملصق بالتحول، أي التحول للتعبير عن مضمون الفكرة التصميمية بالرموز والالوان بدل الاشكال الواقعية، وتم تنظيمه عمودياً لتحقيق المستوى القصدي والنسقي ضمن مسويات البنية التصميمية كوحدة بنائية فاعلة.

قوى استراتيجية التصميم

إن الفكرة الرئيسة للتصميم هي أعلان عن (مهرجان الثقافات الفرنسية)، تضمن هذا الحفل اطلاق (FCF) وهي رمز مختصر لـ(French Cultures Festival) في هيوستن يوم ٧ مارس مع الحفل مجانا، ويتضمن الاحتفال انطلاق المباراة لمدة أربع ساعات من الموسيقى الحية تتميز بالفرنسية في هيوستن، على خشبة مسرح (ديسكفري غرين بارك) في الهواء الطلق، ويضم الموسيقى الفرنسية المعاصرة (لافام واليس) جنباً إلى جنب مع المواطنين في هيوستن. الحدث ينبغي أن يجتذب ما بين (١٥٠٠ و ٣٠٠٠) شخص تحتفل

اللغة الفرنسية عن طريق الجمع بين أولئك الذين يشعرون بالارتباط أو مستوحاة من واحدة من أغنى وأكثر الثقافات تأثيراً في العالم. بالتعاون مع العروض الدبلوماسية والجامعات والمدارس والمتاحف والجمعيات المحلية والشركات، ويعرض المهرجان اللغة والثقافات في جميع أنحاء ولاية تكساس وأوكلاهوما وأركنساس الفرنسية.

جعل المصمم من حركة الالوان التي تشبه الوان الطيف الشمسي في تكويناته، موضوع الثقافات الفرنسية نظراً لتعدد أشكالها والوانها، والمواضيع التي تضمنها المهرجان الثقافي، وجعلها في دوامة تنبع من جملة (French Cultures Festival) الذي هو موضوع المهرجان للتأكيد على مرجعية الموضوع.

حقق عن طريق هذا الترابط تحديد علاقة الجزء بالجزء، وعلاقة الجزء بالكل عن طريق توزيع العناصر الكتابية وتوضيحها لمضمون الاعلان.

جعل المصمم من تنظيم التصميم عمودياً لكن العناصر الكتابية اختلفت من حيث التنظيم في اتجاهات متعددة عمودية أفقية مائلة متراكبة متماسة، إذ استعمل فيها اكثر من تنظيم في التصميم. والمقصود بذلك إحداث شد بصري للملصق وتنبيه المتلقي بتنوع المواضيع في المهرجان، لذلك أحدث هذا التنوع في تنظيم العناصر الكتابية. معتمداً قانون البساطة ضمن قوانين أدراك الشكل عن طريق إستعمال مجرد خطوط لونية للتعبير عن المواضيع المختلفة للمهرجان، وقانون الاختلاف الذي يعتمد على تميز الشكل وإبتكاريته، فهو بذلك إبتكر شكلاً جديداً دالاً يرمز الى مضمون الفكرة للتعبير عن معنى الموضوع، لتحقيق الوظيفة والجمال.

قوانين استراتيجيات التصميم

ربط المصمم العناصر عن طريق حركة الخطوط الملونة واتجاهاتها نحو العنوان الرئيس لكن في هذا الملصق جعل المصمم العنوان الرئيس أصغر من العنوانين الثانويين (Free Concert) و (March 7)، لكن أكتفى بأتجاهية

الخطوط الملونة نحوه لتحقيق الهدف. وقد هيمنت كلمة (Free Concert) والتي تعني حفلة مجانية وتأريخ الاحتفال، لإعطاء الجذب الاكبر للموضوع. لتحقيق تطابق بين الشكل والمضون.

وإستعمل المصمم أنواعاً متعددة من الحروف الطباعية واتجاهات مختلفة للتعبير عن تنوع المهرجان. فالعناصر الكتابية التي كتبت بشكل عمودي نحو الاسفل على الشريط الازرق كتب عليها اسم الفرقة الموسيقية الفرنسية (La Femme and Lys) (لافام واليس) التي جاءت مباشرة من فرنسا لإحياء العرض وقد تراكبت عليها قطعتان متراكبتان بقيمة الاخضر والاصفر وكتب عليها (Direct From France) وتعني مباشرةً من فرنسا، أي إن الفرقة جاءت مباشرة من فرنسا. وفي الشريط الثاني الوردي كتب عليه (Wild moccasins) التي تعني الاخفاف البرية، أي إن الفرقة الموسيقية التي جاءت من فرنسا تعمل جنباً الى جنب مع المواطنين الموجودين في البرية أو هذه المدينة هيوستن. التي وضعها في وسط الملصق بقيمة الاسود ومتماسة مع عبارة (Discovery Green Park) (ديسكفري غرين بارك) الذي هو أسم خشبة المسرح في هيوستن. وكتبت عبارات في قطعتين صفراء وزرقاء (Authentic french) (food & wine) والتي تعني طعام ونبيذ فرنسي أصيل. وقد كتب بشكل مائل على جهة اليمين للملصق عبارة دمجت بكلمة واحدة هي (frenchcultureorg) وتعني منظمة الثقافة الفرنسية، التي نظمت هذا المهرجان. تميز الملصق بتحقيق التوازن لكن بأوزان مختلفة أدت الى إرباك المتلقي حول كيفية تلقي المعلومة الاولى.

النقد التحليلي للإنموذج

مما تقدم يمكن القول إن هذا الملصق تميز بالبساطة والتجريد، لأنه جاء بفكرة جديدة ومبتكرة لتمثيل الواقع الموضوعي، لكن لم ينجح في توظيف العناصر الكتابية، فهي تميزت بكثرتها وعدم أختزالها. ونظمت تنظيماً متعددَ الاتجاهات والقراءات لذا أحدث إرباكاً بالنسبة للمتلقي في طريقة تلقي العناصر

الكتابية ومضون الفكرة. إذ إن المصمم أراد التعبير بفكرة جديدة مبتكرة تحمل قيمة جمالية وتعبيرية عن طريق حركة الخطوط الملونة وكذلك الاتجاهية التي حققت عمقاً فنياً وجمالياً للخطوط الملونة التي كانت بمثابة الوانِ الطيفِ الشمسيِّ، محاولاً تغيير الانماط وإعادة تركيبها.

أنموذج رقم (١٣)



موضوع الملصق : (The Swiss Festival 2014)

(مهرجان سويسرا ٢٠١٤).[١]

أسم المصمم : Roland Isler

البلد: سويسرا

سنة الانجاز: ٢٠١٤

1- http://swissfestivalaustralia.com/2013/11/29/new-poster-for-the-swiss-festival-2014/ تاريخ الدخول ٢٨ / ٤ / ٢٠١٤ .

بنية التصميم

أظهرت المصممة بناءً تصميمياً تميز بأستعمال أسلوب الصور المتتابعة في تصميم الملصق الاعلاني، الذي يعتمد على تتابع مجموعة من الصور أو الرسوم في وحدات متساوية، أفقياً أو عمودياً أو محورياً. ويستعمل المصمم هذا النوع من الاساليب الاخراجية، في حالة تعدد المواضيع أو المواد. محاولةً إظهار كل مايتظمنه المهرجان في صور وعناصر كتابية. وإيصال المعنى للمتلقي عن طريق البنية العميقة الكامنة خلف البنية السطحية للإعلان المتمثلة بموضوع (مهرجان سويسرا).

أما تقانة الملصق نفذت بالحاسوب عن طريق تجميع وتجاور الصور عبر برامج التصميم المتاحة للمصمم وتم طبعه بطريقة الاوفسيت في أربعة الوان.

خصائص البنية

ظهرت خصائص البنية الشكلية للملصق بمستوى نسقي بنائي، أي تكامل علاقاته كوحدة بنائية، يكون لكل عنصر فيه الدور الاساس في البناء الداخلي والخارجي للتصميم. وتميزت خصائص البنية فيه بالتنظيم الذاتي، أي أعتماده على قوانينه الداخلية في تكوين كل العلاقات القائمة عن طريق خطة التنظيم (اسس التصميم) لترتيب العناصر على وفق فكرة التصميم. إذ تم تنظيمه بطريقة دالة مباشرة تحمل معاني كامنة تعتمد على الخطاب البصري للتاثير في المتلقي.

قوى استراتيجية التصميم

إن الفكرة الرئيسة للتصميم هي أعلان عن (مهرجان سويسرا ٢٠١٤)، تميز هذا المهرجان بأنه أكبر حدث سويسري، تضمن مجموعة عروض لثقافة سويسرا وتقاليدها، ومنها الموسيقى والرقص وعروض فنية حديثة، وعرض للمنتجات السويسرية والاغذية والمشروبات، وتكوّن من مجموعة منظمات وشركات تمثل كل اللغات الوطنية الاربع.

تميزت بنية الملصق بدينامية وتوزيع للعناصر أدى الى شد بصري أتجاه مضمون الملصق، عن طريق علاقات الجزء بالجزء، والجزء بالكل الذي حققته المصممة بين العناصر الكتابية والصور وعلاقتها بمضمون الملصق ككل. لدعم المعنى وتأثيره في المتلقي. معتمدة على قانون الانتظام والتقابل (اي التقسيم المنظم والتقابلي) للعناصر الشكلية وعلى قانون البساطة والوضوح ضمن قوانين إدراك الشكل. وقد عبرت المصممة عن الشكل الدال بالصور الفوتوغرافية كمؤشر للمدلول العام لتحقيق الجانب الوظيفي والجمالي.

قوانين استراتيجيات التصميم

تم ربط العناصر وتماسكها بقوة علاقات التجاور، لتحقيق الوحدة التصميمية وتطابق الشكل والمضمون عن طريق المعنى المباشر للصور المؤدية وكذلك العناصر الكتابية التي وضحت الموضوع، إذ تم استعمال نوعَ خطٍ واحدٍ في عموم الملصق، لكن بأحجام متنوعة وحسب الأهمية. وأعطت الاهمية والهيمنة للعنوان الرئيس (Swiss Festival) بقيمة الاحمر لإحداث حالة جذب للموضوع وخاصة بوضعه في المركز البصري ليقوم بربط العناصر والمضمون نحو المركز، وإنشاء علاقة توازن بين الاشكال.

جعلت المصممة فضاءَ الملصق مقسماً الى أجزاء والوان كل جزء فيه صورة معبرة للمهرجان ومقطع كتابي موضح للموضوع أدى الى حركة شكلية للملصق، إذ حاولت توزيع الصور والعناصر الكتابية بأسلوب متوازن ومتتابع افقياً وحسب مسرى النظر لتحقيق المعنى والمرونة في القراءة.

وقد عبرت العناصر الكتابية في الجزء العلوي من جهة اليسار (انظر الشركات السويسرية عرض جودة المنتجات والخدمات) أما المقطع الثاني من جهة اليمين تضمن (استمتع بالطعام والشرب السويسري طوال اليوم) وفي القسم الثاني كتب اليوم والشهر والسنة والتوقيت الذي يقام فيه المهرجان. وفي الوسط وضع اسم المهرجان السويسري، وفي اسفل المركز وضعت مقطع كتب فيه من

جهة اليسار (المجتمع السويسري تكون من مجموعات وشركات ومنظمة فكتوريا) وفي جهة اليمين وضع أسم الساحة التي اقيم فيها المهرجان. واسفله وضع اسم الموقع للأستزادة في المعلومات يمكن زيارته، أما المقطع الاخير اسفل الملصق تميز بالعناصر الكتابية بقيمة الابيض التي تباينت مع الارضية التي كانت بقيمة الازرق لتعطي وضوحاً ومقروئيةً، وقد تضمنت (من يريد التطوع بالمهرجان وابداء الرأي يمكنه الاتصال بالموقع وكذلك المشاركة يمكنه التسجيل في العنوان المدون).

النقد التحليلي للإنموذج

مما تقدم يمكن ملاحظة إن هذا التصميم تميز بالتنوع وبأسلوب عرض الصور المتتابعة، إذ أرادت المصممة بذلك إظهار تنوع المهرجان من برامج وفعاليات. وتميز الملصق الاعلاني بالتفاعلية عن طريق وضع مواقع اليكترونية أسفل الملصق لتدوين الاسئلة والاجابة على الموقع المدون، إذ حققت بذلك أسلوباً تفاعلياً مع المتلقي في الحرية والمشاركة وابداء الرأي. مما أعطى واقعاً تقانياً حديثاً نتيجة لتطور الشبكات الاتصالية والمعلومات الالكترونية، لتجسيد ثورة الاتصال عن طريق إندماج وتزاوج المعلومات ووسائل الاتصال وتعدد أساليبها أو بمعنى آخر المزج بين أكثر من تكنولوجيا إتصالية تمتلكها أكثر من وسيلة لتوصيل الرسالة الاتصالية، وهي ما أطلق عليها التكنولوجيا التفاعلية. وهذا ما حققته المصممة عن طريق دعوة المتلقي الى زيارة الموقع المكتوب.

أنموذج رقم (١٤)



موضوع الملصق:(Poster Museum Communication den haag)

(ملصق متحف الاتصالات دن هاج).(١)

أسم المصمم : Lava

البلد: هولندا

سنة الانجاز: ٢٠١٤

1- http://observatory.designobserver.com/feature/agency-or-studio-the-dutch-design-dilemma/23288/ تاريخ الدخول ٢٩ / ٤ / ٢٠١٤ .

بنية التصميم

أظهر المصمم في هذا الملصق تنظيماً شكلياً مركزياً تميز بالبساطة والاختزال الشكلي كذلك بالتباين اللوني الذي حققه المصمم، ادى الى شد بصري نحو مضون الملصق. كذلك أستعمل علاقة التراكب للأشكال لتحقيق ترابط منطقي للبنية السطحية على مستوى الشكل وتكامل المعنى التعبيري للبنية العميقة، لإيصال الفكرة الى مدركات المتلقي وبصورة مباشرة وواضحة.

أما تقانة الملصق نفذت بالحاسوب عن طريق تجميع وتراكب الصور وتم كتابة بعض العناصر الكتابية يدوياً وإدخالها للحاسب عبر برامج التصميم المتاحة للمصمم ومن ثم طبعه بطريقة الاوفسيت في أربعة الوان.

خصائص البنية

تتسم خصائص بنية هذا الملصق بالكلية أي متماسكة داخلياً عن طريق العلاقة التفاعلية والتي تعد الوسيلة الاساس لتكامل المعنى الوظيفي الذي يقصد المصمم الوصول اليه المتمثل بـ (متحف الاتصالات دن هاج). وتم تنظيمه بطريقة دالة مباشرة عن طريق تحقيق المستوى النسقي والبنائي ضمن مستويات البنية التصميمية كوحدة بنائية فاعلة.

قوى استراتيجية التصميم

إن الفكرة الرئيسة للتصميم هي إعلان عن (متحف الاتصالات دن هاج)* تم توزيع العناصر الشكلية بأسلوب جذاب ومترابط عن طريق تراكب الاشكال، وتم

---

* يقع وسط لاهاي، يتكون من ثماني غرف متعددة الأغراض. لجميع المؤتمرات الخاصة، والعشاء والدورات التدريبية واللقاءات والعروض وهناك قاعات كبيرة للإستقبال والاحتفالات، والعديد من غرف الجلوس، وهناك برامج مخصصة للصغار والكبار، ويتكون من مطاعم ذات جودة عالية، وهو يقدم برامج تعليمية لجميع المستويات تقريباً : الثانوي والمهني والتدريب العملي الابتدائي والتربية الخاصة. ويقدم أفكار خاصة لحفلات عيد الميلاد ولكافة الفئات العمرية. وهناك صالة جانبية خاصة لعرض الطوابع وصالة مخصصة للأطفال الرضع.

تنظيمه مركزياً لتحقيق المعنى، معتمداً على قانون البساطة والوضوح ضمن قوانين ادراك الشكل وقانون الاختلاف، وذلك لتميز الشكل وابتكاريته. إذ عبر عن الشكل الدال بعبارة (ding dong) والتي تعني (صوت الناقوس) والذي قصد به انتشار أسم المتحف والخدمات التي يؤديها، إذ أعطاها قيمة لونية متدرجة من الازرق الى الابيض الذي يعبر عن الهدوء والسكينة ويساعد على الصفاء والتركيز. وهي اجواء قاعات المتحف. وقد أعطاها تجسيماً أي بعداً ثالثاً بقيمة الوردي الذي يرمز للحب والانسجام والفرح ويعبر عن الحياة والعواطف الجميلة وكذلك هو رمز للأطفال والبنات والبراءة. إذ اراد بذلك التعبير إن المتحف له أبعاد واستعمالات متعددة تبعث للراحة والاطمأنان والفرح وكذلك هناك أماكن لترفيه الاطفال. وكذلك عبر بأشكال ايقونية للطوابع قام بتوزيعها على جانبي عبارة (ding dong) ليعطي موازنة للأشكال وكذلك التعريف بأن المتحف تضمن معرضاً للطوابع. لقد أختار المصمم فضاء الملصق بقيمة الاسود، لأنه يرمز الى القوة والرقي ومصدر للتفاؤل، وهي ماتميزت به أجواء المتحف، في التعبير عن مدلول الشكل، معتمداً في ذلك على البساطة والتجريد في إدراك الاشكال مع الحفاظ على المعنى الترابطي عن طريق التوزيع الدينامي للأشكال، لتحقيق الوظيفة والجمال.

قوانين استراتيجيات التصميم

ربط المصمم العناصر بقوة عن طريق تراكب الاشكال، معتمداً على التجريد والتبسيط، مما أعطى وحدة شكلية متماسكة، أدت الى تطابق الشكل والمضمون.

أستعمل المصمم أكثر من نوعين للحروف ومنها استعمل خط اليد للتعبير عن الحرية والراحة داخل المتحف، مما أدى الى إرباك في وحدة الشكل والتلقي، إذ وضع في أعلى الملصق أسم المتحف وتحته الموقع على شبكة الانترنت وتحته موضوع الاتصالات، أي انه يوفر كافة انواع الاتصالات لتحقيق الراحة للزبون. كذلك وضع داخل إطار للمحادثة عبارة (ضمان حنين) وهي تتصل بكلمة

(dong) لتحقيق المعنى الاتصالي للمتلقي والمقصود بها ضمان الراحة وإطمئْنان داخل المتحف للزبون.

كذلك وضع عبارة داخل دائرة متعرجة الحدود بقيمة الازرق (nu te zien) وتعني (الآن نرى) ليعطي انطباع عن جمال الاشياء الموجودة في المتحف وما يتضمنه من برامج وعروض، ووضع عبارة بالجزء الاسفل من الملصق خطت بحدود بخط يدوي حر (jaar langs de deur met kinder postzegels 60) وهي تعني (٦٠ عام طوابع لطفل رضيع بجانب الباب). للتأكيد إن المتحف تضمن معرضاً لطوابع الأطفال في مكان قريب من الباب.

وقد هيمنة العبارة (ding dong) على الملصق، لتحقيق الشد البصري، وأحدثت علاقة تراكب مع اشكال الطوابع التي وزعها على جانبي الملصق، محدثةً توازناً شكلياً تقريبياً بين الاشكال، وحركة في اتجاهات الطوابع نحو المركز وميلان عبارة (ding dong) بأتجاه محوري اعطت حركة جذابة لمضون الاعلان لتحقيق الوظيفة.

النقد التحليلي للإنموذج

مما تقدم يمكن القول إن هذا الملصق تميز بالابتكار والجذب عن طريق الاشكال والالوان والاعتماد في التصميم على العناصر الكتابية في الاعلان فضلاً عن استعمال التصميم الثلاثي الابعاد مما أعطى عمقاً شكلياً وفكرياً عن طريق التجسيم الذي اعطاه لعبارة (ding dong) فهو حقق شداً بصرياً قوياً خاصة في التباين الذي أظهره في الالوان وحركة الطوابع والكتابات اليدوية الحرة أعطت قوة وفاعلية لإدراك الاشكال، لكن التنوع الذي حققه المصم في انواع الخطوط أدى الى إرباك المتلقي وعدم تركيزه مما يضعف من قوة التصميم. وكان بالامكان نجاح التصميم وتميّزه بتوحيد العناصر الكتابية بنوع خط واحد أو نوعين.

أنموذج رقم (١٥)



موضوع الملصق : (Book Wings) (أجنحة الكتاب).[١]

أسم المصمم : University of Iowa

البلد: امريكا

سنة الانجاز: ٢٠١٤

1- http://iwp.uiowa.edu/programs/book-wings/2014-Iraq. تاريخ الدخول ٣٠ / ٤ / ٢٠١٤

بنية التصميم

أظهر المصمم في هذا الملصق تنظيماً شكلياً عمودياً، حقق توازناً تاماً في التنظيم الشكلي للملصق، وتميز بالبساطة والاختزال الشكلي كذلك بالتباين اللوني الذي حققه المصمم، أدى الى شد بصري نحو مضون الملصق. كذلك أستعمل علاقة التراكب للأشكال لتحقيق ترابطٍ منطقي للبنية السطحية على مستوى الشكل وتكاملِ المعنى التعبيري للبنية العميقة، لإيصال الفكرة الى مدركات المتلقي وبصورة مباشرة وواضحة.

أما تقانة الملصق فقد نفذها المصمم بإستعمال الحاسوب والبرامج المتاحة لتصميم الاشكال وتخطيطها ولتراكبها، ومن ثم قام بطباعتها بطريق السكرين وفي أربعة الوان.

خصائص البنية

اتسمت خصائص بنية هذا الملصق بالكلية أي متماسكة داخلياً عن طريق العلاقة التفاعلية والتي تعد الوسيلة الاساس لتكامل المعنى الوظيفي الذي يقصد المصمم الوصول اليه المتمثل بـ (أجنحة الكتاب). وتم تنظيمه بطريقة دالة مباشرة عن طريق تحقيق المستوى النسقي والبنائي ضمن مستويات البنية التصميمية كوحدة بنائية فاعلة.

قوى استراتيجية التصميم

إن الفكرة الرئيسة للتصميم هي أعلان عن مهرجان مسرحي ثقافي هو (أجنحة الكتاب)*، تميزت الفكرة التصميمية بالبساطة والتجريد، تم توزيع العناصر الشكلية بأسلوب جذاب ومترابط عن طريق تراكب الاشكال، وتم تنظيمه عمودياً، معتمداً على قانون البساطة والوضوح ضمن قوانين إدراك الشكل وقانون الإختلاف، وذلك لتميز الشكل وإبتكاريته. إذ عبر عن الشكل الدال بعبارة (Book Wings) بوضع شكل كتاب لديه اجنحة وهي أستعارة شكلية أستعملها المصمم لتحقيق شكل جديد، والتي تعني (أجنحة الكتاب)، لتكون رمزاً لموضوع الحرية في الكتابة، ووضع في منتصف الكتاب يداً تحمل قلماً لتعني أن الكتابة حرة تنتشر في العالم. ووضع نجمه بقيمة الاصفر وقد أُطرت بالازرق لتكون عامل شد بصري نحو اليد والاجنحة والكتاب، لأن الاصفر من الالوان الحارة، أما الازرق من الالوان الباردة وضعه ليحدث ترابطاً بينه وبين الشكل الاعلى ليرمز الى ستارة المسرح ، وتراكبت اليد على الكتاب لتعني إن الكتابة هي للمسرح ولأن النجمة الخماسية هي رمز للمسرح والقوة، وترمز الى خمسة عناصر للطبيعة هي (الأرض، الهواء، الماء، النار، والروح)، فالارض والهواء المقصود به هي الارض التي يقام عليها المسرح والعرض على الهواء مباشرة،

---

* مهرجان المسرح العالمي الافتراضي الذي أقيم بالتعاون بين جامعة أيوا الامريكية وجامعة بغداد. وهو يعد الاول من نوعه في الشرق الاوسط والثالث على المستوى العالمي بعدما أقيم مع الصين وروسيا. وتم نقل المسرحيات عبر البث المباشر في الانترنت الموافق الثلاثاء ١١- آذار ٢٠١٤ . وتضمن عرض ست مسرحيات قصيرة (ثلاث منها عراقية وثلاث أخرى أمريكية) تتناول في مجملها موضوع (الشجاعة). وأجنحة الكتاب هو مشروع يتبناه برنامج الكتابة الدولي بالتعاون مع قسم الفنون المسرحية بجامعة أيوا الأمريكية وجامعة بغداد. وعن طريق استعمال تقانات مؤتمرات الفيديو عالية الوضوح والمسارح في الولايات المتحدة وبغداد، تم ربط تلك المسارح معاً لأداء عروض مسرحية افتراضية مباشرة عبر شبكة الانترنت، وتوفير مساحة درامية واحدة يقوم فيها الممثلون من كلا الجانبين الأمريكي والعراقي بتقديم عروضهم جنباً إلى جنب. وقد عملت كل من وزارة الخارجية الأمريكية، وجامعة بغداد، وجامعة أيوا على جعل عروض (أجنحة كتاب العراق) حدثاً ممكناً. للمزيد ينظر في

http://www.youtube.com http://arabic.iraq.usembassy.gov/pr-031014.html
/watch?v=LfFoWD5PMDQ&feature=player_embedded&app=desktop

أما الماء فهو يرمز الى الحياة، أي إن الاشخاص الذين يقومون بالتمثيل هم أشخاص حقيقيون على ارض الواقع، والنار والروح ترمز الى حرارة مشاعر الممثل وروح المحبة والتعاون التي تجمعهم لإداء العمل. وجعل شكل واجهة مسرح تظهر من الكتاب وترتفع لتأخذ الجزء الاكبر من الملصق، أي أن الكتابات الادبية التي كتبت سوف تعلو وتنتشر على شكل قصص مسرحية في أرجاء العالم ككل. وجعل المصمم علاقة الجزء بالجزء عن طريق علاقة الاشكال فيما بينها من تراكب وترابطها لتكمل المعنى، كعلاقة الكتاب بالمسرح أي إن الكتابة سوف تعرض بالمسرح، وعلاقة اليد والقلم بالكتابة، والاجنحة بالكتاب الذي هو مضمون العمل بأن الكتابة سوف تكون حرة في العالم، وجعل علاقة الجزء بالكل عن طريق العناصر الكتابية وعلاقتها بالأشكال ككل وتفسيرها للمعنى المباشر. مما أحدث ترابط في البنية التصميمية للملصق لإكتمال المعنى التعبيري للموضوع.

وحقق المصمم التوازن في انحاء الملصق، وقد هيمن شكلُ اليد التي تحمل قلماً وشكل الكتاب ذي الاجنحة على العناصر الشكلية الاخرى، وذلك للتأكيد على مضمون الفكرة، مما أدى الى إيصالها وإدراك مضمونها من قبل المتلقي لتحقيق الوظيفة الاتصالية للملصق. وبهذا التعبير أوجد المصمم فكرة إبداعية وجمالية لمضمون العمل التصميمي تنم عن ثقافة المصمم في إتخاذ الاشكال المعبرة لمضون الفكرة عن طريق وضع نقاط القوة في التصميم، وإعتماد البساطة للأشكال المؤدية.

قوانين استراتيجيات التصميم

ربط المصمم العناصر بقوة عن طريق الوحدة الشكلية المكونة من الكتاب ذي الاجنحة واليد التي تحمل القلم، ليحقق ترابطاً شكلياً مع الوحدة الشكلية المكونة للمسرح، لدعم الفكرة التصميمية و التي تتعلق بالكتابة والمسرح. معتمداً على التجريد والتبسيط، مما أعطى وحدة شكلية متماسكة، أدت الى تطابق الشكل والمضمون. واستعمل المصمم نوعين من انماط الحروف نوع تصميمي، ونوع

خطي كخط اليد، وبأحجام متنوعة، إذ أعطى العنوان الرئيس حجماً كبيراً (Book Wings) وجعله أعلى الملصق وقد هيمن على باقي العناصر الكتابية لإعطاء الاهمية للموضوع، وتحقيق الوضوح والمقروئية. وقد وضع أسم بلد الجامعتين المشتركة (Baghdad, Iraq) و(Iowa City, USA) أسفل التصميم وبحجم بنط أقل وبين نجمتين وذلك لتحديدها وإعطائها القوة والدلالة الرمزية للمسرح. أما كلمة (Making Literature Fly) والتي تعني جعل الادب يطير، قد خطت باليد خطاً حراً بقيمة الاسود، وذلك للتعبير عن الحرية أي جعل الكتابة حرة حول العالم.

إستعمل المصمم إختزالاً لونياً في تصميم هذا الملصق وظهر ذلك عن طريق المشد الذي يظهر داخل العرض المسرحي الذي يتكون من خطوط مجردة بقيمة الاسود بدون الوان وكذلك اليد والكتاب والقلم والاجنحة جميعها بقيمة الابيض والاسود، وذلك لدفع التركيز نحو قيمة الاحمر والازرق التي تحيط بالمشهد المسرحي ومن ثم شكل النجمة الصفراء التي تشد النظر نحو اليد والكتاب. فهو بذلك حقق قراءة بصرية من الاعلى الى اسفل لتحقيق المعنى المتكامل للمتلقي والهدف من تصميم الملصق.

كذلك استعمل الحركة التي ظهرت عن طريق شكل المنطاد وانحرافه قليلاً الى جهة اليسار، وحركة اليد وهي تمسك بالقلم وشكل الكتاب وتطاير بعض من اوراقه حقق شداً بصرياً وايحاءاً حركياً في العمل التصميمي، لإن الاشكال التي تعطي الايحاء بالحركة تحقق جذباً للانتباه أكثر، عن طريق توجيه حركة العين في إتجاهية موقع تلك الحركة، وهذا ما يعزز الاتصال.

واتزن التصميم من ناحية توزيع الاشكال والالوان وأظهر المصمم تبايناً لونياً وشكلياً مع أرضية الملصق التي أعطاها قيمة الابيض وذلك لإدراك الالوان والاشكال بوضوح، وهو يرمز للجسد ومتعلقاته إيجابياً في المسرح ويرمز للشجاعة والقوة ،الطاقة ،آليات البقاء، الصفاء، النقاء، العفة والوضوح، لكنه ضوئياً مجموع كافة الألوان في الطيف الشمسي. وهي آليات الإخراج المسرحي التي يعتمد عليها المخرج والكاتب في العمل. وقد أحاط المصمم الشكل التصميمي ككل داخل إطار بقيمة الاسود وذلك لتحديد واجهه اشبه بمنصة

مسرح يدور العمل المسرحي داخلها، فهو حقق بذلك مضمون العمل الفني بإن هذه الكتابات الحرة التي يكتبها كاتب المسرحية أو العمل الادبي الفني، هي لاتخرج خارج نطاق العمل الفني المسرحي، مما أعطى معنى متكامل للتصميم وإيصال الفكرة للمتلقي بصورة مباشرة.

النقد التحليلي للإنموذج

مما تقدم يمكن ملاحظة إن هذا الملصق تميز بالقوة والوضوح في تحقيق الفكرة التصميمية وقد عبر المصمم عن أفكاره، ليدخل المتلقي نفسياً في العملية الجمالية عن طريق جذبه للأشكال والحركة فهي تعد كياناً مادياً ملموساً، عن طريق شكلٍ وتكوينٍ يُستطاع بواسطته تحريك أحاسيس المتلقي للعمل الفني ويظهر في هذه الاثناء المصمم إبداعه الخاص في طريقة عرض الموضوع بشكل مشوق ومحقق للجاذبية. عن طريق الاستعارة الشكلية التي حققها بأستعمال أجنحة ووضعها للكتاب لتحقيق مضمون الفكرة، حول حرية الكتابة وانتشارها حول العالم. إذ حقق المصمم نجاحاً في التعبير وإختيار المفردات البسيطة والمؤدية الى جذب المتلقي، والتي تعتمد على قدرة المصمم الابداعية في عملية الاختزال والتجريد في التنظيم والبناء الموحد لعلاقات ربط الاجزاء في الناتج التصميمي. فهو بذلك حقق تصميماً فعالاً ومؤثراً ومؤدِ للوظيفة التصميمية والجمالية.

إن فكرة هذا المهرجان هو تبادل الثقافات الفنية بين جامعة بغداد في العراق وجامعة آيوا في أميركا لتحقيق أفكارٍ جديدةٍ بأستعمال أحدث التقانات الفديوية لنقلها عبر آلاف الاميال عن بعضها البعض. وهي تجربة جديدة وجميلة تحقق النجاح والاطلاع على مجالات العمل الجديدة وعلى آخر المستجدات التي وصلت اليها الثقافات الغربية وتبادلها.

خلاصة الكتاب

خلاصة الكتاب

في ضوء ما تم تقديمه في الفصول السابقة وعمليات التحليل للنماذج أثمر ذلك عن جملة سياقات علمية وفنية بإمكان المصمم أعتمادها لتحقيق تصميم يتسم بالاصالة والحداثة في تحقيق الرؤى الفنية وهي :-

إن البناءُ الحروفي والرقمي ذو الدلالات الرمزية، أظهر رؤيةً جديدةً للقراءة. نتج عنها كسر السياق التقليدي وتحقيق صورة الثقافة البصرية. ونتيجة إستعمال البساطة والتجريد للأشكال، أدى الى إستخلاص الجوهر من الشكل الطبيعي، وعرضه في شكل جديد، بهدف الحصول على نتائج فنية، فتحل بذلك الفكرة المعنوية أو المضمون محل الصورة العضوية أو الشكل الطبيعى والتى تعبر عن الهدف الذى يسعى إليه المصمم من التجريد بغية الوصول إلى التعبير عن الموضوع تعبيراً قوياً بأسلوب بسيط وعميق فى نفس الوقت يثير فى النفس ردة الفعل.

كذلك أدى إستعمال الاستعارة الشكلية، التي تحمل نسقاً تنظيمياً رمزياً يعبر عن الوظيفة والتعرف على الهوية، الى حوار فكري تناغمي مع المدركات الحسية والجمالية لدى المتلقي، بطريقة جديدة. إذ نتج عنها علاقات ترابطية بين الاشكال من تقاطعٍ تراكبٍ تماسٍ، لتحقيق الوحدة المدركة للعلاقات، فضلاً عن ناتجها التعبيري المتنوع، في تجانسها ومثولها أمام الحواس، بما يحقق الترابط العضوي المؤدي لوحدتها المرئية.

أما في مجال الخيال والتصور المستقبلي تم تفعيل دور المتلقي، الذي يرى العقل بواسطته شيئاً أو موضوعاً في ماهيته، وجعله الأساس في بناء المعرفة.

وإن إستعمال النصوص الكتابية، أدى الى إيصال مضمون فكرة الملصق والتخاطب مع مدركات المتلقي بصورة مباشرة، على أن تكون لغة واحدة مفهومة ونمط خطي واحد، لإن كثرة إستعمال العناصر الكتابية وبلغات متنوعة واتجاهات مختلفة للقراءة قد يؤدي الى الملل والارباك في تصميم الملصق وضعف تلقيه من قبل المتلقي. لتحقيق الوحدة المرئية وأيجاد علاقة ترابط بينها.

وإن إستعمال الايقاع أو التكرار أدى الى دعم علاقات الربط بين الوحدات، فهو القاعدة التي تحكم حركة عين المشاهد ويشد إنتباهه لاطول مدة ممكنة، ويفيد في الرسوخ ويعين على تذكر الموضوع. إذ إن إستعمال نسق تصميمي مثير سيكولوجياً وجمالياً فضلاً عن الديناميكية والعلائقية التي يظهر بها فعل التصميم، يجعل المتلقي سريع التعاطف ومستمتعاً ببنائه بوصفه وحدة بنائية متكاملة للوظيفة التصميمية.

كذلك أدى استعمال اسلوب التفاعلية في التصميم الاعلاني مع المتلقي الى أعطاء حرية المشاركة وإبداء الرأي، مما أعطى واقعاً تقانياً حديثاً نتيجة لتطور الشبكات الاتصالية والمعلومات الالكترونية، وهي ما أطلق عليها التكنولوجيا التفاعلية.

وأظهرت النماذج قدرة المصمم الابداعية في عملية الاختزال والتجريد في التنظيم والبناء الموحد لعلاقات ربط الاجزاء في الناتج التصميمي، الى تحقيق تصميم فعال ومؤثر يؤدِ للوظيفة التصميمية والجمالية.

لقد حقق المصمم آفاقاً ومنظوراً جديداً في عرض العمل التصميمي، وذلك لكسر السياق التقليدي، بأعتماده على الألهام، أحد نظريات الابداع الفني وتطبيق مايحتويه ذاته من خيالات وإنبثاقات إبداعية تحدث فجأة، لتحقيق صورة الثقافة البصرية وربطها بالمعاصرة، وهي تعتمد على ثقافة المصمم وإلمامه الواسع بالتقانات الحديثة وكيفية توظيفها بما يخدم الفكرة والمضمون لنجاح العمل التصميمي، فهو يعد إبداع فني وتقاني متميز أعطى تمثيلاً مرئياً رائعاً وغريباً في توظيف الاشكال والمعاني وحبكة الموضوع. مستعملاً لغة الصورة الرمزية، لإثارة المتلقي والكشف عن المعاني الكامنة. ولعل الابتكار والابداع في التنظيم والبناء الموحد لعلاقات ربط الاجزاء في الناتج التصميمي، اعطت تصميم فعال ومؤثر يؤدِ للوظيفة التصميمية والجمالية.

إن تأثير الحداثة في التصميم الطباعي، أدى الى الخروج عن القيود الفنية وتوظيف الاتجاهات والاساليب الفنية الجديدة في لغة التصميم المتمثلة بالاسس

والعناصر والخصائص الفكرية والجمالية لتحقيق الاداء والمنفعة للأنسان والمجتمع.

أما تأثير مابعد الحداثة، فكان الأعتماد على الحرية والبساطة والرمزية وإشراك المتلقي لفهم المعنى في تركيبته التصميمية الجديدة، أي الاعتماد على الثقافة المرئية التي تحقق القوة الادراكية والاتصالية للمتلقي لإضفاء الطابع العالمي الجديد.

لقد تم تطابق الفعل الوظيفي للتصميم مع صيغ التعبير الجمالي في فترة الحداثة، عن طريق التصاميم التي قدمها المصممون مثل الملصقات الاعلانية والشعارات التي كانت تخدم الفعل الوظيفي والحاجة الفعلية للمجتمع. أما مابعد الحداثة فكانت حرية ربط العناصر والاساليب التصميمية، بطرق حتى وإن كانت مضادة لوظيفة الموضوع فإنها ترتبط بطريقة إيحائية وفكرية لتحقيق التعبير الوظيفي والجمالي لتلبية حاجة المجتمع ولكن بطريقة رمزية ورؤية بصرية جديدة.

وظهرت أساليب تصميمية أستعملت في فترة الحداثة وظفت لصالح التصميم الطباعي، منها إستعمال الاسس والعناصر وكذلك تقانة دمج الصور بالرسوم والعلاقات الرابطة لتحقيق الوحدة التصميمية والبساطة والتجريد والتأكيد على مبدأ الدال والمدلول وربط العناصر الكتابية بالشكل التصميمي لتحقيق المضمون الفكري للعمل التصميمي.

أما الأساليب ألتي أستعملت في فترة مابعد الحداثة فقد حققت تأثيرات لشكل فني تصميمي جديد عن طريق المعيار التقاني، وتطور وسائل الاتصال، وأستعمال تقانة التوليف والتقانات اللونية والضوئية والتقطيع الصوري والاستعارة الشكلية وتجاور الصورة مع نقيضها. مما أدى الى تحرر الانسان ولوظاهرياً من سيطرة ثقافة معينة أو قواعد تفرضها ثقافة متفرقة.

وإن من خصائص الحداثة هي، هيمنة سلطة العقل على الجمال، وهيمنة النظام على اللانظام. أي تم طرح النظام بمنظار مختلف على وفق الإطار العام

الذي أخذ بنظر الاعتبار ألا وهو (التجسيد الشكلي لفكرة الوظيفة). وهيمنة سلطة العلم على الخرافة.

وأعتمدت مابعد الحداثة التركيز على أهمية النظر والرؤية التي تحقق القوة الادراكية والاتصالية المرئية. وأعتماد مبدأ (التنافر والتشظي والتخلي عن الإنموذج المثالي القديم للفن التصميمي) الذي طرحته التفكيكية.

أكدت نظرية (الموضوعية الجديدة) (New Objectivity) في فلسفة التصميم على التكنولوجيا، وعمليات التصنيع والوظيفة، وشددت على إخضاع الاسلوب أو النمط التصميمي، الى الغرض التصميمي، معتمدة على الرصانة والقوة في التصميم ومراعات الإتصال البصري والاستعمال الأمثل للتصميم وعناصره.

وقد أستعمل في فترة مابعد الحداثة، أول نظام متماسك للهوية البصرية والحروف الطباعية الرومانية والشبكات الهندسية لوضع التصاميم الطباعية الخاصة بالمؤسسات.

ونتج عن استراتيجيات التصميم الطباعي بناء قاعدة معرفية، أي التركيز على المعرفة النظرية كسابقة على العمل التنفيذي، لتحقيق بُنى أرتكازية، تعتمد على ثقافة الابداع والابتكار، وتحديد نقاط القوة في التصميم الفريد لبناء نهج التنفيذ ووضع معايير عمل مستقبلية.

بناءاً على ماتقدم يمكن تحديد المرتكزات الاساسية لنظرية فن التصميم الطباعي المعاصر لتحقيق هدف الكتاب هي :-

١- الاعتماد على النظريات المعرفية وخاصة الموضوعية الجديدة التي أكدت على التكنولوجيا وعمليات التصنيع والوظيفة. والغرض التصميمي، والرصانة والقوة في التصميم ومراعات الاتصال البصري.
٢- ثقافة المصمم التي تعتمد على البناء المعرفي.
٣- الإعتماد على الابتكار والابداع الفني لتحقيق صورة الثقافة البصرية.
٤- أعتماد البساطة والتجريد والرمزية.
٥- توظيف التقانات الحديثة بما يخدم الفكرة والمضمون، لتحقيق قوة إتصالية مرئية وإدراكية، عن طريق معالجة الخطوط والقيم اللونية، وربط العناصر والاساليب التصميمية لتحقيق الحركة والشد البصري، بما يخدم الفكرة والمضمون لنجاح العمل التصميمي.
٦- توظيف الاساليب التصميمية كالأسس والعناصر والخصائص الفكرية والجمالية التي تعد لغة التصميم.
٧- تطابق الفعل الوظيفي للتصميم مع صيغ التعبير الجمالي.
٨- توظيف الاستعارة الشكلية في التصميم لتحقيق بُنى توليفية قائمة على الخطاب البصري، تّحمل أبعاداً فكرية وجمالية تسهم في فهم بنية التصميم الكامنة.

وإن هذه المرتكزات تعد (نظرية لفن التصميم الطباعي)، لأن فن التصميم الطباعي يستند على وفق نظرية تُبنى وفق هذه المرتكزات، لتكون (قاعدة نموذجية تمثل أرضية معرفية تصاحب العملية التصميمية لتحقيق التجانس في حقل موحد على وفق تحليل حسابي ضمن المجال التطبيقي والاخراجي عن طريق سلسلة من العلاقات البنيوية العميقة لتفتح آفاقاً جديدةً من الابداع والتجريب التي يمكن أن تقود المصمم من الجيد الى الرائع). لإن بناء ومعالجة هذه النظرية يرتبط بفلسفة التصميم، وبمبادئ منهجية معينة في تناول الواقع،

والتي جعلت فن التصميم الطباعي يتحدد بالظروف التاريخية التي نشأ فيها، وبالمستوى التأريخي للإنتاج والتقانة والتجربة والنظام الاجتماعي السائد، ورسم الملامح الأساس في فلسفة التصميم الطباعي المعاصر، (الذي يعد نقطة تحول التصميم المطبوع من ماضٍ متداع الى حال جديد عماهو سائد، له قوانينه الخاصة بسبب تداخلاته المعرفية والمادية التقانية مع العديد من المفاهيم والافكار والمناهج النظرية التي احاطت به لإيجاد حلول مناسبة للمشكلات، عن طريق الربط بين العقل والفعل والمادة، تتسم بالاصالة أي (الابتكار والتميز) بصفات جديدة صادرة عنه، ويمكن أن يحدث في أي زمن معاش ليشكل في الزمن اللاحق جزءاً من التاريخ). ستكون زاخرة بالعديد من النظريات وذلك لتعدد تداولها في التأسيس لمناهج مختلفة ذات تطبيقات متعددة. لذا فإن الفعل الواعي الإنساني بمراحله المتقدمة لا يتم إلا كحصيلة لتطوره وبفهمه الدقيق عن طريق الربط بين العقل والفعل والمادة، وعلى هذا الأساس فإن عملية التصميم لا تكتسب خصائصها الإبداعية، والجمالية، والوظيفية إلا بتوالد التطبيق من النظرية، والنظرية من المنهج الفلسفي الذي يرتكز إلى قوانين تبحث في علاقة الفكر بالوجود، والوعي بالمادة. لأن نظرية التصميم هي معرفة تنظيمية تعطي إرادة للبدء بقاعدة صحيحة صارمة شرعية كإنظباط تطبيقي مقارنة بالمجالات الاكثر تقليدية و(القديمة).

ومما تقدم يمكن القول إن نظرية التصميم هي (مجموعة من المفاهيم العلائقية والتنظيمية التي تستند في تحقيقها على مرتكزات أساسية معرفية تعتمد على الوظيفة والجمال للفكرة التصميمية لينبغي الاعتماد عليها وتعميمها على المستوى التطبيقي والاخراجي).

المصادر

المصادرالعربية

1. آلن هاو، **النظرية النقدية** ، ترجمة : ثائر ديب، دار العين للنشر، الاسكندرية ، ٢٠١٠.
2. أمل محمد خطاب، **تكنولوجيا الاتصال الحديثة ودورها في تطوير الأداء الصحفي**، دار العالم العربي، القاهرة، ط١، ٢٠١٠.
3. انتصار رسمي موسى، خليل ابراهيم الواسطي، **التصميم الرقمي وتقنية الاتصالات الحديثة**، ط١، دار الفراهيدي للطباعة والنشر، ٢٠١١.
4. أندرية لالاند. **موسوعة لالاند الفلسفية**. مج٣. منشورات عويدات بيروت- باريس. ط٢. ٢٠٠١.
5. إياد حسين عبدالله ، **فن التصميم - الفلسفة. النظرية . التطبيق**- ج١،ج٣، دار الثقافة والاعلام، الشارقة، الامارات العربية المتحدة، ٢٠٠٨.
6. باسم علي خرسان، **ما بعد الحداثة - دراسة في المشروع الثقافي الغربي**، ط١، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٦.
7. البغدادي، خالد محمد، **أتجاهات النقد في فنون مابعد الحداثة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨.
8. البهنسي، محمد صديق وآخرون ، **تاريخ التصميم الكرافيكي** ، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٨.
9. بونتا، خوان بابلو، **العمارة وتفسيرها دراسة للمنظومات التعبيرية في العمارة**، ترجمة: سعاد عبد علي مهدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ط١ ،١٩٩٦.
10. بول كلي، **نظرية التشكيل**، ترجمة: عادل السيوي. دار ميريت. ط١. القاهرة. ٢٠٠٣.
11. البيطار، سوسن، **التحليل والتركيب** ، الموسوعة العربية ، المجلد السادس - العلوم الانسانية - الفلسفة وعلم الاجتماع والعقائد ، ٢٠١١.

١٢. بيير جيرو ، **علم الإشارة – السيميولوجيا**، ترجمة: د. منذر عياش، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، دمشق، ١٩٩٢.

١٣. ترنس هوكز، **البنيوية وعلم الاشارة** ، ترجمة: مجيد الماشطة، ط١، بغداد ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦.

١٤. تزفيتان تودوروف، **نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)**، ترجمة: ابراهيم الخطيب، ط١، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ١٩٩٣.

١٥. جوهانز ايتين، **التصميم والشكل** ، ترجمة: صبري محمد عبد الغني، مكتبة الاسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، هلا للنشر والتوزيع، ٢٠١٠.

١٦. حارث محمد حسن وباسم علي خريسان، **قراءات في ما بعد الحداثة**، مركز عمار بن ياسر للثقافة والنشر، بغداد، ٢٠٠٥.

١٧. حامد سرمك، **فلسفة الفن والجمال – الابداع والمعرفة الجمالية**، ط١، دار الهادي، بيروت – لبنان، ٢٠٠٩.

١٨. حسن عماد مكاوي، محمود سليمان علم الدين، **تكنلوجيات المعلومات والاتصال** ، مركز جامعة القاهرة للتعليم المفتوح، ٢٠٠٠.

١٩. حنا عبود، **الحداثة عبر التاريخ**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٩، ص٥١.

٢٠. خلود بدر غيث، **مدخل إلى تأريخ التصميم الجرافيكي**، دار الاعصار العلمي للنشر والتوزيع، عمان– الاردن ، ط١، ٢٠١١.

٢١. دانيال تشاندلِر، **أسس السيميائة**، ترجمة: د. طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، ط١، بيروت، ٢٠٠٨.

٢٢. ديفيد إنغليز، جون هغسون، **سوسيولوجيا الفن** ، ترجمة: ليلى الموسوي، سلسلة كتب عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت ٢٠٠٧.

٢٣. دين كيث سايمنتن، **العبقرية والابداع والقيادة** ، ترجمة : د. شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، ١٩٩٣.
٢٤. راضي حكيم، **فلسفة الفن عند سوزان لانجر،** وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١، بغداد ، ١٩٨٦.
٢٥. رامان سيلدن، **النظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة سعيد الغانمي، دار فارس للنشر والتوزيع، المغرب، ط١، ١٩٩٦.
٢٦. الراوي، نزار عبد الكريم، **مبادئ التصميم الكرافيكي**، دار اوثر هاوس للنشر والتوزيع، طبع في الولايات المتحدة الامريكية، ٢٠١١.
٢٧. رستم أبو رستم، **الموجز في تأريخ الفن العام**، المعتز للنشر والتوزيع، ط١، عمان – الاردن، د.ت.
٢٨. رولان بارت، **مدخل الى التحليل البنيوي للقصص** ترجمة : د. منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر، حلب – سوريا، ط١، ١٩٩٣.
٢٩. رينيه ويليك، **مفاهيم نقدية،** ترجمة: د. محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب– الكويت، العدد ١١٠، ١٩٧٨.
٣٠. زكريا ابراهيم ، **مشكلات فلسفية معاصرة – مشكلة البنية** ، مكتبة مصر، دار المرتضى، د.ت.
٣١. زهير صاحب، نجم عبد حيدر، بلاسم محمد، **دراسات في الفن والجمال**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ،عمان– الاردن، ط١، ٢٠٠٦.
٣٢. الزين، محمد شوقي، **الفينومينولوجيا وفن التأويل**، مجلة فكر ونقد ، العدد ١٦، سبتمبر ، ٢٠٠٥.
٣٣. سعيد بنكَراد، **السيميائيات والتأويل**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط١، ٢٠٠٥.

٣٤. سليمان جار الله ، **<u>مدخل الى سيبرنطيقا التفكير</u>**، سلسلة الكتاب الالكتروني لشبكة العلوم النفسية ، مجلة شبكة العلوم النفسية العربية، العدد١١- ٢٠٠٦.

٣٥. شاكر تركي امين، ملخص كتاب، **<u>الادارة الاسترلتيجية</u>**، نسخة اليكترونية، مقرر طلاب الانتساب والتعليم عن بعد.

٣٦. شاكر عبد الحميد، **<u>العملية الابداعية في فن التصوير</u>** ، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب- الكويت، العدد ١٠٩، ١٩٨٧.

٣٧. ـــــــــــــــ، **<u>التفضيل الجمالي</u>** ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب- الكويت، العدد ٢٦٧، ٢٠٠١.

٣٨. ـــــــــــــــ، **<u>عصر الصورة</u>**، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب- الكويت، العدد ٣١١، ٢٠٠٥.

٣٩. ـــــــــــــــ، **<u>الفنون البصرية وعبقرية الادراك</u>**، دار العين للنشر طبعة خاصة، مكتبة الاسرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٨.

٤٠. الشيخ، محمد وياسر الطائري، **<u>مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة</u>**، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩٦.

٤١. صابر يونس عاشور، **<u>التخطيط الاستراتيجي</u>**، شبكة المنظمات الاهلية الفلسطينية، دليل المتدرب، ٢٠٠٦.

٤٢. صلاح نيّوف، **<u>مدخل الى الفكر الإستراتيجي</u>**، الأكاديمية العربية المفتوحة في الدنمارك، نسخة اليكترونية ،ج١، ٢٠١١.

٤٣. الطيب بوعزة، **<u>مدرسة فرانكفورت والوعي النقدي</u>** ، العرب القطرية، صحيفة يومية سياسية مستقلة ، الثلاثاء ٣١ أغسطس ٢٠١٠م – الموافق ٢١ رمضان ١٤٣١هـ.

٤٤. عبد الله ابراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، **معرفة الآخر – مدخل الى المناهج النقدية الحديثة**، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط٢ ، ١٩٩٦.

٤٥. عبد الجبار ناصر، **ثقافة الصورة في وسائل الإعلام**، الدار المصرية اللبنانية، ط١، ٢٠١١.

٤٦. عبد الحافظ سلامة، **وسائل الاتصال وتكنلوجيا التعليم**، دار الفكر للطباعة ، الاردن، عمان، ط٣، ٢٠٠١.

٤٧. العربي، رمزي، **التصميم الكرافيكي** ، عمان ، ٢-٦- ٢٠٠٨، ط٣، نسخة اليكترونية.

٤٨. العلاق، بشير، **نظريات الاتصال مدخل متكامل**، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن – عمان، ٢٠١٠.

٤٩. الغانمي، سعيد، **المعنى والكلمات**، الموسوعة الصغيرة ، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٩.

٥٠. الكسندر ستيبتشفيتش ، **تاريخ الكتاب**، القسم الثاني ، سلسلة كتب عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب– الكويت، العدد ١٧٠، ١٩٩٣.

٥١. كلايف بل، **الفن**، ترجمة: د.عادل مصطفى، النهضة العربية للطباعة والنشر، لبنان – بيروت، ط١، ٢٠٠١.

٥٢. الماكري، محمد، **الشكل والخطاب – مدخل لتحليل ظاهراتي**، المركز الثقافي العربي ، بيروت، ١٩٩١.

٥٣. محسن محمد عطية، **غاية الفن دراسة فلسفية ونقدية**، ط٢، دار المعارف، مصر، ١٩٩٦.

٥٤. محمد جديدي، **الحداثة وما بعد الحداثة في فلسفة ريتشارد رورتي**، ط١، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٨.

٥٥. محمد سبيلا، **الحداثة وما بعد الحداثة**، مركز دراسات فلسفة الدين ، وزارة الثقافة، بغداد – العراق ، ٢٠٠٥.
٥٦. ـــــــــــــ، **مخاضات الحداثة**، ط١، دار الهادي، بيروت، ٢٠٠٧.
٥٧. محمد عزت سعد محمود، **فلسفة تصميم المنتجات (ذات الطبيعة الهندسية)**، جامعة حلوان، الناشر: المؤلف ١٩٩١.
٥٨. محمود أمهز، **الفن التشكيلي المعاصر**، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ١٩٨١.
٥٩. المرابط، عبد الواحد، **السيمياء العامة وسيمياء الأدب**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، ط١، ٢٠١٠.
٦٠. مصطفى ناصف، **نظريات التعلم**، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب– الكويت، العدد ٧٠ ، ١٩٨٣.
٦١. ميشال زكريا، **الالسنية علم اللغة الحديث**، ط٢ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٣.
٦٢. نعوم جومسكي، **اللغة والعقل**، ترجمة: بيداء علي العلكاوي، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، ١٩٩٦.
٦٣. النعيم، مشاري بن عبد الله، **الهوية والشكل المعماري : الثابت والمتحول في العمارة العربية**، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت ، العدد٣ ، المجلد ٣٧، ٢٠٠٩.
٦٤. نك كاي، **ما بعد الحداثة والفنون الأدائية**، ترجمة نهاد صليحة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة. ط٢ ١٩٩٩.
٦٥. يوسف كرم ، **العقل والوجود**، دار المعارف، القاهرة ، ١٩٦٤.

الرسائل والاطاريح

٦٦. قزاز، طارق بكر عثمان ، **طبيعة النقد الفني المعاصر في الصحافة السعودية** ، بحث تكميلي للحصول على درجة الماجستير في التربية الفنية من جامعة أم القرى ١٤٢٢– في الفصل الدراسي الثاني ١٤٢١ .

المجلات والدوريات

٦٧. إياد حسين عبدالله ، **نظرية الجمال في فن التصميم**، الحوار المتمدن، صحيفة اليكترونية يومية مستقلة، العدد ٢٦٧٧، ٢٠٠٩/٦/١٤.

٦٨. بشارة صارجي، **البنيوية غياب الذات** ، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الانماء القومي، ٢٠/٦/ ٢٠١٣ .

٦٩. ****، **تاريخ الفن المعاصر**، من أرشيف المدونة الالكترونية، السبت ١٠ مارس ٢٠١٢، تصنيف المراحل التاريخية في الفن.

٧٠. وائل بركات، **السيميولوجيا بقراءة رولان بارت**، مجلة جامعة دمشق، المجلد ١٨، العدد الثاني، ٢٠٠٢.

٧١. الواسطي، خليل ابراهيم ، **نظرية الجشطالت وتطبيقاتها في التصميم**، بحث منشور في مجلة الاكاديمي، العدد (١٣) السنة ٢٠٠١ كلية الفنون الجميلة . بغداد.

المصادر الاجنبية

72. Atzmon, Leslie, **The Scarecrow Fairytale: A Collaborationof Theo Van Doesburga nd Kurt Schwitters** , Massachusetts Institute of Technology Design Issues :Volume12 , Number 3 Autumn 1996.

73. Aynsley, Jeremy. **Graphic Design in Germany 1890-1945**. Copyright © 2001 Victor Margolin. All rights reserved. First published in Journal of Design History, vol. 14, no. 3.

74. Buhrs, Michael (ed.).**Press Release Jules Cheret Pioneer of Poster Art**. Art publishers Stuttgart- New York.

75. Charlotte & Peter Fiell, **Contemporary Graphic Design** , Printed in China, ©. 2010 Taschen Gmbh.
76. Claude Lévi – Strauss, **Anthropologie structurale deux**, (Paris : Ed, Plon, 1973).
77. **Communications Toolkit • Visual Communication & Graphic Design**, ©2000 Michigan State University Board of Trustees.
78. C. P. Vincent, **Weimar Historical Dictionary of Germany's Republic**. ebrary, 1997.
79. David Holston , **The Strategic Designer** , Manufactured in the United States of America. Copyright © 2011, First edition.
80. Hollis, Richard. **is a graphic designer and scholar of design**. His previous books include Graphic Design: A Concise History 2002.
81. H.L.C. Jaffé , **De Stijl 1917-1931 The Dutch Contribution to Modern Art** , The Dutch Contribution to Modern Art. J.M. Meulenhoff, Amsterdam 1956. © 2008 dbnl , © 2008 dbnl .
82. James T. Saw , **2D Design Notes Gestalt** , Art 104: design and composition , © 2000 . An electronic version.
83. Laszlo Moholy – Nagy. **Idea Photographic**. ©.2008 FEP Editions, Steve Yates.
84. Lucas, Tabari, **Lucian Bernhard** , Electronic version.

85. Margolin, Victor, **Art is Work, by Milton Glaser. Overlook, Woodstock & New York**. All rights reserved. First published in Print (January–February) Copyright :2001.

86. Metcalf, Matthew. **Post-Modernism in America: Dada's Revenge**. © 2009.

87. Petr Končal , **Design History Research . Peter Behrens** , November 22, 2010 .

88. Pipes, Alan , **Production for Graphic Designers** , 4th ed., Published 2005, by Pearson Education, Inc, upper saddle river, New Jersey, Pearson Prentice Hall, p.12.

89. Poynor, Rick. **No More Rules: Graphic Design and Postmodernism**, London: Laurence King publishing Ltd,2003.

90. Queensland Government: **Queensland Design Strategy 2020**, Arts Queensland ،Department of Education ،Training and the Arts, Visual Arts ،Craft and Design, Design Council (UK), June 2008.

91. **Rare Early Works by French Artist(Martial Raise)to Go on view in New York City**. For Immediate Release Media Contact: Andrea Schwan, Andrea Schwan Inc. May 11 – July 13, 2013.

92. Samara, Timothy, **Publication Design Workbook**, First published in the United States of America by Rockport publishers, 2007.

93. **The Golden Age of Poster Design**, **The Vintage Poster Gallery**. Laguna Beach, CA. January 21 – February 5. 2010. The Art Institute of California – Inland Empire.

المواقع الالكترونية

94. http://arabic.iraq.usembassy.gov/pr-031014.html
95. http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A8%D9%88%D8%B0%D9%8A%D8%A9
96. http://contemporaart.blogspot.com/
97. https://designenvy.aiga.org/posters-for-la-filature-2010%E2%80%932011-season/
98. http://frenchculture.org/visual-and-performing-arts/events/french-cultures-festival-2014-kick
99. http://iwp.uiowa.edu/programs/book-wings/2014-Iraq
100. http://laroucheplanet.info/pmwiki/pmwiki.php?n=Cult.EconomicTechnologicalProgress
101. http://observatory.designobserver.com/feature/agency-or-studio-the-dutch-design-dilemma/23288/
102. http://swissfestivalaustralia.com/2013/11/29/new-poster-for-the-swiss-festival-2014/
103. http://tabarilucas.com/editorial.pdf
104. http://www.alargam.com/general/papers/2a.htm
105. http://www.buro-destruct.com/news/tag/festival/
106. http://www.designishistory.com/1920/theo-van-doesberg/

107. http://www.graphics.com/article-old/inversion-type-and-image-trade-roles
108. http://www.greatlakesfolkfest.net/glff2014/?q=node/8
109. http://www.lava.nl/projects/view/316/Impakt-Festival-2012/dutch//dutch
110. http://www.pinterest.com/pin/82472236899597981
111. https://www.poets.org/page.php/prmID/98
112. http://www.posterpage.ch/compet/11water.htm
113. http://www.smashingmagazine.com/2008/05/12/sexy-bold-and-experimental-typography/
114. http://www.weheart.co.uk/2010/06/08/switzerland-design-for-life/
115. http://www.youtube.com/watch?v=LfFoWD5PMDQ&feature=player_embedded&app=desktop